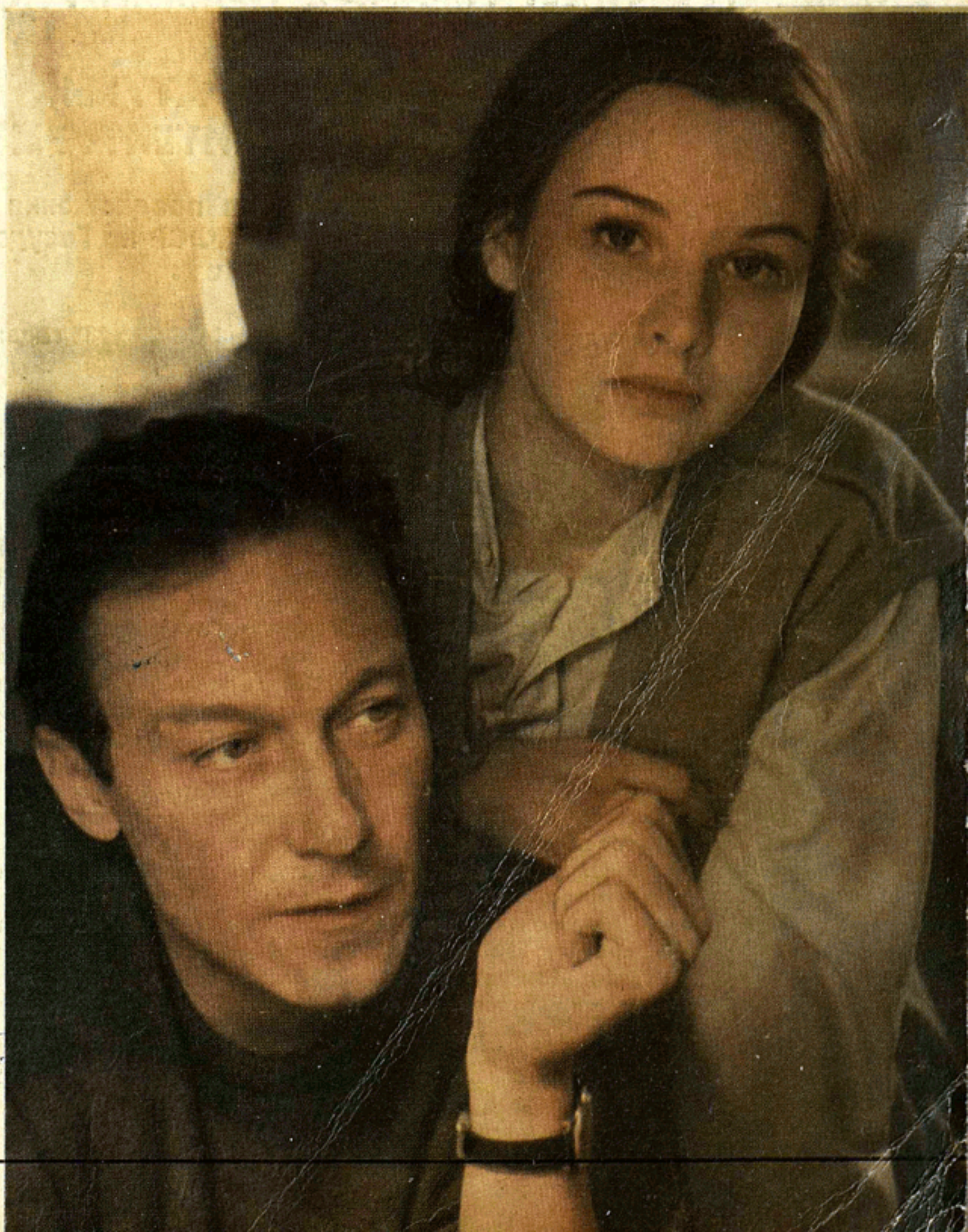
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО 1986

КИНО 4



Из постановления Совета Министров РСФСР

О ПРИСУЖДЕНИИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ РСФСР 1985 ГОДА В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения Комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР, постановляет:

Присудить Государственные премии РСФСР 1985 года:
...В области киноискусства —
премии имени братьев Васильевых

Гурину Илье Яковлевичу, автору сценария и режиссеру-постановщику, **Давыдову** Евгению Николаевичу, оператору-постановщику, **Попову** Александру Леоновичу, художнику-постановщику, **Золотухину** Дмитрию Львовичу, **Невзорову** Борису Георгиевичу, **Старчикову** Степану Сергеевичу, актерам, — за девятисерийный телевизионный художественный фильм «Россия молодая» производства Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

Панфилову Глебу Анатольевичу, автору сценария и режиссеру-постановщику, **Калашникову** Леониду Ивановичу, оператору-постановщику, **Скоробогатову** Николаю Аркадьевичу, **Теличкиной** Валентине Ивановне, **Чуриковой** Инне Михайловне, актерам, — за художественный фильм «Васса» производства киностудии «Мосфильм».

Коновалову Владимиру Федоровичу, автору сценария и режиссеру, — за документальные фильмы, посвященные Нечерноземной зоне РСФСР, «Человек на земле», «Войди в дом крестьянина», «Заботы наши земные» производства Центральной студии документальных фильмов; **Лунькову** Дмитрию Алексеевичу, автору сценариев и режиссеру, — за хроникально-документальные телевизионные фильмы «Страница», «Куриловские калачи», «Николай Кулешов. Моя председательская жизнь», «Чего не хватает Донгузу?», «Из жизни молодого директора» производства Комитета по телевидению и радиовещанию Саратовского облисполкома.

ИСКУССТВО КИНО
1986
4
ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1986 4

Содержание

Современность и экран

Партийное призвание искусства

5 **Виталий Коротич.** Наше общее дело — кино

17 **В. Дедов.** Фильмы о нас

22 **Александр Косинов.** О людях, которых знаю и люблю

Кинематограф 80-х. Дневник

● *Разборы и размышления*

28 **Н. Туманова.** В памяти народной

33 **Вал. Иванова.** Вагон нерастраченной нежности

40 **Евгений Марголит.** И смех, и слезы, и любовь

47 **Андрей Шемякин.** Где искать приключения?

● *Дискуссии*

56 **В. Черных.** Необходимые коррективы

64 ● *События, факты, хроника*

Теория, история, эстетическое воспитание

68 **Лев Рошаль.** Современность истории и история современности

● *Кино и школа*

77 **Геннадий Масловский.** Уроки первого этапа

88 ● *Издано о кинематографе*

93 Новые книги о кино

Рассказы кинематографистов

94 **Иннокентий Смоктуновский.** О друге

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАИСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. главного редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. главного редактора)
МАЩЕНКО Н. Н.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

Оформление Марголина И. Л. *Художественный редактор* Петрова Э. С
Технический редактор Иванова Т. Ю. *Корректоры* Коренева Н. А., Эльки на Г. Г.
Коллажи К. Остольского

© Журнал «Искусство кино», 1986

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Цена 1 руб. 30 коп. Адрес редакции: 125319 Москва, А – 319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

● *Памяти товарища*
108 В. Е. Павлов

За рубежом

● *На фестивальных орбитах*
Георгий Капралов. Гондола
111 в киноморе...

● *«Звезды» мирового кино*
Александр Брагинский. Се-
121 годня и тридцать лет назад

● *На нашем экране*
Л. Донец. Потомок
130 северного скальда

● *Ракурс*
Леонид Трауберг. Человек
134 первой величины
140 ● *Синерама*

● *Гости редакции*
147 Лучше знать друг друга

Сценарий

Рустам Ибрагимбеков. Храни
149 меня, мой талисман
175 **Фильмография**

На 1-й стороне обложки:

Олег Янковский и Татьяна Друбич в фильме «Храни меня, мой талисман» (режиссер Роман Балаян; Киевская киностудия имени А. Довженко)

In this issue: Article of wellknown Ukranian publicist and writer Vitaly Korotich (p. 5). Reflections about cinema by secretary of district committee of CPSU V. Dedov (p. 17). Notes by documentary film director Alexander Kosinov about his work on new film (p. 22). Reviews of the films "The Great Image" (p. 28), "Frozen Cherry", "Applauds", "The Most Charming and Attractive" (p. 33), "Marriage on Convinience" (p. 40), "Black Arrow", "The Invisible Man" (p. 47). Aricle by Valentin Chernykh about problems of modern scriptwriting (p. 56). Article by Lev Roshal about historicity of modern films (p. 68). Notes about seminar devoted to problems of cinema education in school (p. 77). Recollections of Innokenty Smoktunovsky about actor Andrey Popov (p. 94). Notes by Georgy Kapralov about film programme of the 42th Venice Film festival (p. 111). Essay about French film actor Alain Delon (p. 121). Article about wellknown American film director and actor Orson Welles (p. 134). Review of Finnish film "Page From Unusual Life" ("Tülipää", p. 130). Cinerama (p. 140). Script by Rustam Ibragimbekov "Save Me, My Talisman" (p. 149).

На 4-й стороне обложки:

Ален Делон в фильме «Тегеран-43» режиссеров Александра Алова и Владимира Наумова (СССР—Франция—Швейцария)

ИСКУССТВО КИНО 1986 4

Сдано в набор 03.01.86. Подп. к печати 18.03.86 АО5185 Формат бумаги 70×100 1/16, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000 экз. Заказ 247. Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

Жизнь и кинематограф — их взаимодействию и взаимопроникновению посвящены в этом разделе статьи писателя В. Коротича, секретаря райкома В. Дедова и режиссера А. Косинова

Современность и экран

Партийное призвание искусства

На коллаже: вверху — В. Коротич, в центре — группа участников устных выпусков «ИК» на Дальнем Востоке

Виталий Коротич

Наше общее дело — кино

Беседу ведет Зинаида Фурманова

Мне думается,
что главное —
формировать человека
с качественно новым
уровнем мышления.
Мы должны всеми средствами,
включая экранные,
не допустить тиражирования
сытого, глупого человека,
который уже стал
трагедией Запада.
Нам надо
остановить процесс
бессмысленного обрастания
барахлом и объяснить людям,
которые представляют будущее
как некий универмаг,
где можно будет
набрать вдоволь
еды, питья, тряпья
и считать
свои контакты с обществом
исчерпанными,
что это не так.
Мы строим будущее,
чтобы грядущий человек
был умнее
и жил надежнее в этом мире.

Зинаида Фурманова. Виталий Алексеевич, ваша судьба художника и общественного деятеля сложилась так, что разговор с вами хочется начать с вопроса: а как там, в мире, во всех тех уголках Земли, где вам довелось побывать? Как люди живут, думают? На что надеются? Чего ждут? И как современный экран, на ваш взгляд, впитывает, отражает все это?

Виталий Коротич. Думается, не преувеличу, если скажу, что кинематограф в принципе идеологичен. Хотя бы потому, что любой фильм «за» что-то и «против» чего-то. И я просто не припоминаю хорошей картины, не причастной к актуальным проблемам современной жизни.

Но прежде всего давайте поговорим о фильмах, впрямую посвященных политическим проблемам. Хочу заметить вот что. Те фильмы, в которых политические проблемы ставятся прямолинейно или в расчете лишь на соображения конъюнктуры, очень быстро устаревают. Но долго живут фильмы, где есть заинтересованный рассказ об образе жизни, образе мышления людей, народов, — и через этот-то рассказ и доносятся программные политические идеи. Кино, конечно, служит и конъюнктуре, конечно же, старается быть быстрым и гибким в реакциях на те или иные политические события. Но когда я думаю, что и как снимается у нас и на Западе, то не могу не сказать о некоторых «странностях» нашего кинематографического процесса.

Да, мне странно, что без достойной конкуренции с нашей стороны на многих мировых кинофестивалях, включая московский, призы за ленты самой острой проблематики времени завоевывают западные режиссеры. Естественно, я говорю сейчас о фильмах правдивых и честных, которым мы все искренне аплодируем. Я не перестаю удивляться тому, что, к примеру, обличительный фильм о гряз-

ной американской войне во Вьетнаме отснял американец Коппола, а ни один советский режиссер даже не брался за эту тему.

Или пример с противоположным знаком: американцы отсняли клеветническую картину о Че Геваре (она называется «Че»), и мне понятно, почему они сделали это. Но почему мы до сих пор не сделали правдивого и впечатляющего фильма о том же Че Геваре, понять не могу.

Как не могу понять, почему практически нет отечественных фильмов высокого художественного ранга о том, что происходит в разных регионах мира. Или, напротив, почему мы вдруг сосредоточиваемся исключительно на одном каком-то регионе, к примеру, на Латинской Америке, словно это единственный эпицентр мировой политики. Но и при этом возникают вопросы: почему некоторые существенные для тех же латиноамериканцев проблемы мы вообще игнорируем? Или же снимаем фильмы как бы в некотором царстве, в некотором государстве? Иначе говоря, не называя страну, без внятного определения того, кто с кем сражается и за что. Перечень подобных «странных» вопросов можно, к сожалению, продолжить.

Есть и другие. Почему как только объявляется разрядка, пусть даже пройдет слух о том, что в мире станет чуть поспокойнее, многие наши театры, киностудии тут же готовы исключить, а нередко и исключают из своих репертуаров, планов все то, что имеет хоть какое-то отношение к идеологической дискуссии?

Мне думается, что выступления Михаила Сергеевича Горбачева по внешнеполитическим вопросам и все, что происходит в этой связи, действительно дают надежду на лучшее. В том числе на то, что мы будем сотрудничать, торговать, обмениваться научными, культурными делегациями, состязаться на спортивных аренах с Соединенными Штатами Америки и другими развитыми капиталистическими странами. Но это вовсе не означает, что мы когда-либо прекратим идеологическую полемику, настолько по-разному мы смотрим на мир, воспитываем свои народы. И даже если Хаммер или любой другой из прогрессивных торговцев Запада, США заключит договоры о совместном с нами строительстве, скажем, десяти новых заводов, то в Голливуде, я убежден, не уменьшится производство пропагандистских антисоветских фильмов.

Когда президент Рейган в ответ на вескую аргументацию советского руководства заявил, наконец, что понимает: в ядерной войне никто победить не может и она не должна быть развязана никогда,— мы не можем не оценить значение этого факта по достоинству. Но в то же время я не слышал, чтобы Рональд Рейган или кто-нибудь из западных руководителей сказал, что он не видит победителей в психологической войне. Ведь тот же Рейган в Белом доме устроил, к примеру, празднование юбилея фильмов о Джеймсе Бонде — агрессивных, откровенно антикоммунистических по своей направленности. За двадцать лет сменились не раз актеры, играющие суперагента «007», а президент США приветствовал этот сериал как нечто целостное, подчеркивая, что он сыграл огромную роль в воспитании современного американца. Президент Рейган в свое время приветствовал и «Красный рассвет» — фильм, чудовищней которого трудно себе представить, потому что речь здесь идет о том, как Советская Армия высаживается в Соединенных Штатах, в Колорадо, и «захватывает Америку». И эта не фантазия даже — злобная фантасмагория — тоже сыграла определенную роль в идейно-психологической обработке нации. Словом, психологическую войну США и их союзники ведут ощутимо.

Осенью 1985-го на Культурном фо-

руме в Будапеште, где довелось побывать и мне в составе советской делегации, американцы совершенно открыто говорили о том, что они вот-вот «обрушат» из космоса на весь мир свои телепрограммы и будут принудительно показывать нам то, что считают нужным. Из этого шведы во всеуслышание сделали вывод, к которому нельзя не присоединиться: пока еще американское руководство пошлет или не пошлет в космос оружие, а бомбардировка оттуда уже начинается. Чуждая психологическая, идеологическая наступательность должна звучать предостережением и набатом для всех нас. Естественно, что и для тех, кто причастен к кино. Считаю нужным это подчеркнуть, потому что именно в идеологической борьбе наши политические противники социально последовательны, неутомимы, изобретательны.

З. Ф. Здесь, вероятно, вы могли бы развить мысль о том, как экран влияет на характер индивидуального и общественного сознания?

В. К. Безусловно. И сделаю это, поскольку уж мы «зафиксировались» на Америке и американском кино, еще на одном американском фильме. Тем более что для последнего времени он весьма популярен и показателен. Это «Рэмбо» — фильм, который тоже был показан в Белом доме и удостоился похвальных слов. Президент Соединенных Штатов отметил, что такое кино прекрасно и нужно. Почему?

Давайте совместно задумаемся, так сказать, с точки зрения наших идеологических оппонентов. Когда появляется на экране оголенный красавец с литыми мускулами, этакий современный Геркулес, и начинает совершать подвиги во славу Америки, это на определенном уровне сознания стимулирует патриотизм, оказывает воспитательное влияние на часть населения страны. И вот этот фильм, где бушует ненависть к нам, конкретному народу, конкретной стране, с которой у США нормальные дипломатические отношения,— побивает многомиллионные кассовые рекорды, оттесняя действительно достойные ленты и выдвигаясь на первый план.

Вместе с тем такие вот фильмы дают нам понимание того, что на нас нацелена сила жестокая и немилосердная. И, чтобы противостоять ей, мы тоже должны воспитывать свой народ на примерах героев деятельных и действенных. Здесь сам жанр нам дает свои уроки. Я думаю о том, что молодому поколению все-таки нужен супергерой, герой действия.

Помнится, и «Чапаева» мы, дети, смотрели как фильм приключенческий, именно на этом уровне он имел воспитательный эффект.

Подчеркиваю, я не провожу никаких параллелей. Я, естественно, не считаю крепость мускулов главного героя лучшим аргументом в идеологической дискуссии. Я просто размышляю и прихожу к выводу, что нашему экрану не хватает действенной аргументации в пользу наших политических, идеологических, нравственных позиций. Советские фильмы, создаваемые всегда с самыми лучшими намерениями, слишком часто бывают неточны в выборе конкретных средств и самого тона экранного разговора. В данном случае неточны — это значит еще и непрофессиональны, не снабжены точным адресом.

Между тем фильмы на Западе, как правило, делаются нацеленно, адресно, точно. И когда там выходят одна за другой вот такие работы, сделанные профессиональными режиссерами, которых нанимают для определенных идеологических акций, мы не можем этого не замечать. Нам не к лицу «впадать» в идеологические кампании. Это должна быть наша стратегическая линия. И как раз нашим идеологическим работникам я бы в обязательном порядке показывал фильмы вроде «Рэм-

бо» и «Красного рассвета». Пусть видят глаза в глаза, как воспитывается ненависть к нам, ибо на подобных примерах можно вглядеться в продуманную технологию враждебной нам политики, против которой советские идеологи и призваны бороться.

Даже в самые обнадеживающие годы нашего сотрудничества с капиталистическим Западом, в периоды разрядок в тех же Соединенных Штатах Америки существовали херсты и маккормики, то есть действовала в полную силу идеологическая система, направленная на борьбу против социализма. В этом, мне думается, тоже одна из причин, по которой политическое кино — это потребность и задача на все времена.

Не так давно отмечалось восьмидесятилетие ленинской работы «Партийная организация и партийная литература». И я еще раз подумал о тех мыслях, тех утверждениях, которые были высказаны Владимиром Ильичем Лениным. Главное же, что литература, а если шире — искусство должны быть частью общепролетарского дела, конечно же, не устарела ни в одной букве. И когда сегодня кое-кто из буржуазных деятелей напоминает нам, что война — это продолжение политики другими средствами, то, идя вслед за ленинской мыслью, можно сказать, что наше искусство — это продолжение революции другими средствами. Идеологической активности, политической действенности добивались от революционного искусства Ленин, его соратники, его единомышленники. И все мы обязаны работать в продолжение, развитие их великого дела.

З. Ф. Насколько я понимаю, Виталий Алексеевич, продолжением этого разговора может стать и вопрос о так называемом социальном заказе?

В. К. Именно так. Мы иногда забываем о том, что социальный заказ — это вовсе не унижающее художника задание, не силой навязанное дело. Чаще всего это форма того особого доверия со стороны общества, которое способно возвысить творческого работника. Припомним, что как социальный заказ писал Александр Фадеев «Молодую гвардию», а Борис Полевой — «Повесть о настоящем человеке». И оба эти произведения стали событиями, а затем — классикой советского искусства.

Константин Михайлович Симонов рассказывал мне, ничуть не скрывая, как откликался на такие просьбы, пожелания партийных руководителей в годы войны: надо написать, надо сделать вот то-то... Больших художников это «надо» отнюдь не задевало. Писатель хочет быть причастным к жизни общества, государства — это хорошо и достойно.

Правда, что касается современного положения дел с госзаказами, то здесь многое требует пересмотра. Мне думается, что, в частности, та система заказов, которая существует в кино, используется скорее как форма материального поощрения. Затевается фильм в расчете на актуальную тему, и хотя поручается его производство по обыкновению мэтрам, но в успехе предприятия очень часто не уверены бывают сами заказчики.

А может, надо бы госзаказ отдать молодому художнику, обладающему свежим взглядом, острым чувством современности? И таким образом, оказав доверие, поставить государственного значения задачи именно перед молодыми? Вот только ставить такие задачи хорошо бы не приблизительно, а очень точно, можно даже сказать — научно.

На Западе, в США система госзаказов налажена отменно. Благодаря этому наши идеологические оппоненты выглядят оперативнее, беря на себя инициативу во многих делах. Мне, например, в американских университетах показывали фильм, сде-

ланный из наших же кинодокументов об Октябрьской революции, русской революции, как они говорят. Это лента, где постоянны кадры с повешенными на телеграфных столбах людьми, с голодающими на улицах, с сиротами-оборвышами, с женщинами, изрубленными казаками. Все это очень определенно смонтировано и комментируется соответственно: вы хотите революцию, вы хотите социализм — вот все это перед вами! И представляется все это как наша идеологическая система, которая порождает именно такие явления. И показывается все это в школах, университетах, то есть распространяется широко.

Можно напомнить и о фильме «Лицо войны», снятом по заказу Пентагона специально для демонстрации в учебных заведениях США. Там вроде бы на чисто документальном материале была осуществлена попытка исказить истинный смысл агрессии во Вьетнаме. Сделано это было задолго до нынешних постановочных супербоевиков на ту же тему, но уже готовило массового зрителя к их благожелательному восприятию. Это значит — с прицелом на будущее велась настройка массового общественного сознания.

Есть, однако, и своего рода оперативность художника, когда он выполняет социальный заказ, продиктованный ему как бы изнутри — его интуицией и его же чуткостью к общественным, духовным ожиданиям соотечественников, современников. Скажем, такой интересный американский актер, как Гарри Белафонте, вложил часть своих личных денег в то, чтобы снять фильм об уличном контрискусстве, об ансамблях, которые работают в бедных негритянских, пуэрто-риканских районах американских городов. Белафонте нашел этих мальчишек, увидел, как они пляшут, поют, живут, поговорил, пообщался с ними и обо всем этом снял фильм буквально на улицах. Фильм имел успех в Америке и в других странах мира.

Одно из ведущих свойств мирового кино современности — активность реакций на общественные явления, активность раздумий по многим социальным, нравственным проблемам. Скажем, и у нас в подростковой среде сейчас стихийно рождаются новые формы массового искусства — огромна популярность различных непрофессиональных коллективов. Это ведь чрезвычайно любопытное социальное явление, над которым стоит задуматься. Но киноискусство наше не спешит углубиться в уже идущий процесс. И даже в такой важнейшей теме, как война и мир, как мне кажется, советские деятели кино могли бы куда более активно работать. К этому их обязывает само положение нашей страны в мировом сообществе и та государственная поддержка, на которую они могут рассчитывать постоянно.

З. Ф. А какого человека на сегодня, на завтра формирует, призван формировать наш советский экран, по вашему мнению?

В. К. Мне думается, что главное — формировать человека с качественно новым уровнем мышления. Мы должны всеми средствами, включая экранные, не допустить тиражирования сытого, глупого человека, который уже стал трагедией Запада. Нам надо остановить процесс бессмысленного обрастания барахлом и объяснить людям, которые представляют будущее как некий универмаг, где можно будет набрать вдоволь еды, питья, тряпья и считать свои контакты с обществом исчерпанными, что это не так.

Мы строим будущее, чтобы грядущий человек был умнее и жил надежнее в этом мире. Вот, собственно, на что надо направить усилия нашему кинематографу, если он берется помочь государству, партии в формировании личности с высо-

ким нравственным и интеллектуальным потенциалом.

В нашей стране в целом достигнут определенный уровень мышления, интеллектуального развития. И надо, чтобы наше искусство — естественно, и искусство кино — было соизмеримо с этим уровнем. Надо, чтобы мыслящий человек (а таких у нас миллионы), вернувшись с работы и взяв в руки книгу или журнал, включив телевизор или отправившись в кинотеатр, продолжал жить, не снижая достигнутого им уровня духовности. Это необходимо. Не нужно полагать, что народ этого не поймет: народ поймет. Наши кинотеатры забиты отечественной серятиной или зарубежным ширпотребом. Смыслом, целью работы кинопроката должен быть показ фильмов, находящихся на возросшем культурном уровне нашего общества, нашего мышления, а не оглупляющих нашего зрителя. Оглупить человека ведь можно очень просто, если во имя финансового плана просто заманивать его в кинозалы. Я считаю, что это зло, с которым надо бороться самым решительным образом.

Конечно, прокат не может впрямую отвечать за идейно-художественное качество кинолент, выпускаемых студиями, но за качество их отбора для текущей киноафиши отвечать обязан. Ведь все же мы видим, что у нас эта афиша стабильно укомплектована примитивами западной маскультуры. Наверное, и у нас есть не так уж мало людей, которые любят такое вот кино, а значит, и обеспечивают прокату заметные финансовые прибыли. Но не следует все же забывать, что искусство обязано быть впередсмотрящим. Мне думается, пора всячески поспособствовать умелой пропаганде и широкой демонстрации достойных того отечественных лент.

А еще — надо изучать зрительскую социологию, методы киновоздействия на массы, четко уяснить, что разные группы населения любят не одно и то же. Апелляция к ним должна вестись в индивидуальных тонах. Ведь каждое поколение, каждая группа населения поразному участвуют в разговоре на те же самые темы. И сколь бы ни были мы чисты и возвышенны, но, скажем, разговор о любви сегодня идет в другой тональности, чем он велся в начале столетия или даже в 50-х годах. Мы смеемся другим шуткам. Мы иначе ведем себя. Мы большего ждем от общества и от личности.

У меня в памяти остался эпизод из старого фильма «Сережа», снятого Г. Данелия и И. Таланкиным по повести В. Пановой. Там маленькому мальчику взрослый дядя дает бумажку — сложенный фантик, но без конфеты, а только имитирующий ее. Мальчик разворачивает эту бумажку, видит пустоту, поднимает глаза на дядю и спрашивает: «Дядя, вы дурак?». Вот мне и кажется, что в какие бы времена человек ни получал с экрана «бумажку без конфеты», он имеет право задать творцу этого сочинения тот же вопрос, который задал малыш Сережа.

З. Ф. Вы вспомнили о тех впечатлениях, которые разные фильмы оставили в вас, в вашем поколении. Не позабыли даже о детских своих симпатиях. А сейчас у вас самого сын-подросток, и вы, что называется, не выходя из дому, можете сопоставить ваши и его впечатления от одних и тех же фильмов вашего детства. Делаете ли вы это хоть иногда? И еще — какие фильмы из тех, которые особенно интересны для вас, вам хочется, чтобы посмотрел ваш сын и его ровесники?

В. К. Видите ли, многие фильмы, которые производили на меня яркое впечатление, на сына такого впечатления не производят. Скажем, «Чапаев», «Мы из Кронштадта». И я понимаю это. И все-таки хочу, чтобы

он продолжал смотреть классику кино и учился ее ценить.

Мне хотелось бы, чтобы он с хорошим комментарием посмотрел немые фильмы Довженко. Посмотреть бы ему хронику 20—30-х годов. Посмотреть бы непременно Чаплина. Но к этим просмотрам его и его ровесников надо очень серьезно подготовить. И еще — найти возможность все это им показать.

Я много думаю сейчас о том, что сокровища киноискусства необходимо сделать доступными для нашей молодежи. Этот процесс не должен прерываться. Ни одно поколение не должно лишаться того лучшего, что было добыто, достигнуто другими поколениями. И, скажем, то, что классические немые ленты Довженко неизвестны большинству жителей в Киеве, не может не печалить. Ведь разве не обидно для нас, что где-то в Брюсселе или Антверпене регулярно устраиваются ретроспективы этих фильмов, а у нас нет? Почему?

Конечно, периодически возникают там и сям какие-то кинопоказы, связанные чаще всего с юбилеями или с энтузиазмом отдельных любителей. Но это же не дело. Здесь все должно быть серьезно и, если хотите, по-государственному планово. И помещения должны быть соответственные, и программы объявляться заранее, за несколько месяцев, и абонементы на них выпускаться и продаваться. Не кулуарно, а с самой широкой рекламой. Пусть эти абонементы, билеты стоят раза в полтора дороже, тем более что организация подобных просмотров действительно более трудоемка. Только пусть, наконец, демонстрацией киноклассики займутся всерьез, очень уж нужное это дело. Значение его выходит далеко за рамки простого знакомства с прекрасным прошлым кинематографии.

Вот, скажем, в Будапеште я видел фестиваль вестернов. Перед сегодняшним зрителем прошли лучшие фильмы жанра. С хорошим комментарием. С размышлениями о том, что же это за картины, как решаются определенные проблемы в законах именно этого жанра — вестерна. И вдруг эти ленты о храбрых, бравых ковбоях превращались в разговор о проблемах, вставших перед народом, об исторической памяти. И тогда стало по-особому интересно смотреть на экран, и это особенно полезно, думаю, для юношества.

А разве не интересен был бы для нашего юношества серьезно организованный показ фильмов Эйзенштейна? Или кинокомедий Александрова, Пырьева? Ведь речь идет об исторической памяти народа, о проблемах и поисках поколений.

Вернусь, однако, к «кинопрограмме для сына». Мне очень обидно, что мой сын не видит хороших современных фильмов. Вот у меня, к сожалению, не хватает времени, а школа этим в принципе не интересуется. Между тем, мне кажется, на него оказал бы влияние, заставил размышлять о 30-х годах «Мой друг Иван Лапшин». На него произвел бы более сильное впечатление разговор о послевоенном времени, если бы он увидел Ульянова в «Председателе». А где я ему все это покажу? Негде. И самое время теперь приобретать и показывать ему все то лучшее, что создано мировым киноискусством. Ну где я ему покажу Бергмана? А мне бы хотелось, чтобы он увидел его фильмы. Фильмы, которые кажутся иным взрослым трудными для восприятия, ему, думаю, такими не покажутся. Говоря это, я вспоминаю не так давно увиденный мною в Венгрии бергмановский фильм «Фанни и Александр» — сложный, но удивительный рассказ. И о фарисействе церкви, и о детском одиночестве, и о прорастании души, духа... Поистине гуманистический фильм, которому место в нашем прокате. Я думаю, что когда-нибудь,

уже устаревшим, его купят и покажут у нас. И он не принесет той громадной духовной пользы, которую мог бы принести именно сегодня.

Существуют залежи хорошего кино — отечественного и зарубежного,— которого у нас все равно что нет: одни так давно не видели, что позабыли, а другие и вовсе не показывают. Так не самое ли время регулярно и широко организовывать недели, месячники мировой киноклассики, лучших современных фильмов в масштабах всего Союза? Привлечь бы массы людей к картинам Пудовкина, Юткевича, Герасимова, Райзмана, Панфилова, Данелия, Рязанова, Михалкова, Мащенко, Германа, Балаяна... Список можно продолжить...

И показать бы тех же Чаплина и Бергмана, Антониони и Куросаву... Кстати, у Куросавы, который с нами в сотрудничестве кино снимал, мы почти ничего не видели. К примеру, «Семь самураев». Хотя в свой час прошумела у нас «Великолепная семерка». Значит, американский слепок с куросавовской картины «достали», а сам оригинал десятилетиями не замечаем.

Видеть все лучшее в мировом киноискусстве, повторяю, более чем необходимо самым широким массам. Но особенно — молодежи. Как к серьезной музыке, мы должны с раннего возраста приучать детей к серьезному киноискусству. Не адаптированному. Ведь дети, подростки — это удивительно пытливые и восприимчивые зрители. Они еще и чем хороши? Их нельзя заставить смотреть насильно. Они, если им интересно, смотрят, если неинтересно — нет. Но их можно научить смотреть.

Сейчас в большинстве стран мира можно увидеть все то интересное, что происходит в мировом кинематографе. Например, в том же Будапеште, который был уже упомянут мною, существует Киноакадемия, где демонстрируются лучшие фильмы мира, ленты, премированные на разных фестивалях. Процесс этой демонстрации непрерывен, доступен широкой публике, достойно распропагандирован и прекрасно организован. А моя, да и не только моя, мечта о том, чтобы подобные киноакадемии в каком-либо варианте существовали у нас, не реализуется уже очень много лет.

З. Ф. Виталий Алексеевич, вы ведь и сами, как известно, далеко не сторонний кинопроцессу человек. Пишете сценарии игровых лент, но куда более активно работаете в документальной кинопублицистике. Почему вы отдаете предпочтение документалистике? И еще, коль скоро вы непосредственно участвуете в производстве кино, каковы впечатления?

В. К. Разнообразны. Начну, как принято, с игрового. Наверное, как и многие мои коллеги-литераторы, я мог бы порассказать немало комического, трагикомического и даже трагического о том, как создавался тот или иной фильм по книге или оригинальному сценарию. Во всяком случае, я не знаю практически ни одного писателя-сценариста, который бы после окончания работы с его участием над игровым фильмом не сказал бы: «Все! Больше я в это дело не впутываюсь!» — и через какое-то время не стал бы впутываться опять. И опять не оказывался в этой немыслимой круговерти, и если бы только творческой! Ведь как обыкновенно складывается? Вот появляется некое оригинальное произведение литературы — и начинается его обминание для того, чтобы «перевести» на экран. Первая реакция: для экрана это не годится! В кино в таком виде не пойдет! И начинается процесс обстругивания, превращения сосны в телеграфный столб. А в результате все вокруг пожимают плечами, включая тех же обминающих и обстругивающих, сокрушаются: ну, что поделаешь? Хотели как

лучше — и вот!.. И этот сомнительный коллективный «труд» запускается в производство. И литератор все переписывает и переписывает собственное (или уже не собственное?) сочинение до тех пор, пока сам перестает понимать, что действительно нужно делать, а чего не нужно.

И если б я говорил о главном пожелании, которое у меня возникает, когда я думаю о судьбах кино и судьбах в кино, то это пожелание большей личной ответственности каждого. Незащищенность непосредственных создателей фильма должна стать объектом особого внимания. Сейчас, когда партия ставит вопрос о гласности как одном из главных вопросов нашей жизни, надо бы нам и в процессе работы над фильмами соответствовать этому важнейшему принципу.

Гласность в судьбе кинопроизведений крайне необходима. А ведь нередко как бывает? Вызывает иной руководящий товарищ авторов ленты и приказывает: быстро перемонтировать — и все! Ни объяснений, ни обсуждений, ни элементарного уважения, в конце концов. И кому жаловаться? Вот и получается, что то и дело кинематографистам-профессионалам как бы не доверяют. Зато проверять, контролировать, уличать прямо-таки рвутся. И авторы порой совершенно бессильны против безграмотных, волюнтаристских решений, которые часто портят хороший фильм, а в неудаче отнюдь не способны помочь. Подобные ситуации влияют на судьбу фильма иногда катастрофически.

Вот на такие размышления «подвиг» меня опыт непосредственного общения с кинопроизводством. И хотя я по-прежнему поддерживаю контакты с игровым кинематографом, предпочитаю работать в документальном. Почему? В документальном кино роль автора значительнее. Мы все, даже не самые самовлюбленные, любим оставаться самими собой... В кинодокументалистике, на мой взгляд, у автора больше возможностей для самореализации. Там тоже есть свои сложности, но все-таки меньшее количество сторонних людей мешает.

Документальное кино я люблю авторское. Если можно, сам нагоговариваю закадровый текст, сам комментирую. Некогда, например, мне очень дорога была возможность монтировать фильм о Бабьем Яре и комментировать его. Делал я текст «от первого лица» к фильму о строительстве 9-й домны в Кривом Роге. Есть и мультипликация с моим текстом. Словом, мне всегда хочется все, что можно, делать самому, чтоб не на кого было пенять, жаловаться.

И вот сейчас, когда вместе с режиссером Виктором Шкуриным работаю над документально-публицистическим контрпропагандистским фильмом, я много думаю о том, что это должен быть очень личный фильм. По замыслу картина о том, как капитализм воспитывает ненависть к нам. Хочется сделать фильм как можно более убедительным и как можно более авторским.

Наверное, все мы в этом смысле «вышли из Ромма». Громадный успех и долгая жизнь фильма «Обыкновенный фашизм» были обеспечены именно личной точкой зрения его автора на все то, что им представлено на экране. Именно хриплый, неактерский голос Михаила Ильича Ромма придал его объемному, масштабному киноисследованию такое индивидуальное звучание.

Я веду авторскую программу на Украинском телевидении и для нее просматриваю много документальных фильмов. И уж очень, мягко говоря, забавно бывает видеть, как иногда авторы всякий острый кусочек фильма обкладывают со всех сторон ватой. Если они, не дай бог, покажут одного плохого строителя, то тут же идет панорама советских небоскре-

бов под восклицания о том, как в целом все прекрасно, а один этот нерадивый строитель ничего не решает. Получается, что кинематографисты вроде бы боятся своего зрителя, боятся, что зритель тут же, глядя на экран, подумает, что наши дома вот-вот рухнут. Однажды начальственная рука вписала мне в дикторский текст вместо «советские люди противостоят несправедливости» — «...противостоят отдельным случаям несправедливости, иногда допускаемым отдельными работниками». Честное слово.

Мы не всегда доверяем зрителю — и через это обнажается та самая ситуация, на которую партией было указано прямо и справедливо. Речь о том, что на трибунах мы бываем менее откровенны, чем в коридорах. Ну можно ли, по совести говоря, думать, что люди, глядя на экран, который фальшивит, забудут о том, как проблемы выглядят на самом деле?

Сейчас, когда партия показывает нам примеры критического отношения к очень разным проблемам, мы не смеем оставаться некритичными к самим себе, к тому, что мы делаем, как говорим. И о личной смелости литературных ли, кинематографических авторов должен идти сейчас самый прямой разговор.

Некогда Александр Петрович Довженко произнес тезис о том, что художник должен мыслить на уровне высочайшего государственного деятеля, а не на уровне приказчика... Мне думается, что художник, мыслящий на уровне высокого государственного деятеля, обязан принимать смелые решения. И без конъюнктурности, без перехлестов, без спекулятивности ставить проблемы в искусстве так, чтобы они были адекватны жизненным проблемам.

Очень-очень важно, чтобы люди, особенно талантливые, работали в полную силу и с них взыскивалось. Очень важно, чтобы это сочеталось с уважением к ним, авторам,— и тем, которые пишут, и тем, которые снимают, а значит, и с уважением к нашему общему делу — искусству кино...

Мне думается, если бы киностудии получили бóльшую возможность для собственной инициативы, для принятия самостоятельных решений, если бы процесс утверждения едва ли не каждого сантиметра отснятой пленки не был таким многослойным — от редактуры студии до директивных инстанций, кино, право же, не стало бы хуже. Просто в нем произошел бы столь необходимый отсев непрофессионалов на всех уровнях. Кино стало бы лучше, если бы дела в нем велись более грамотно, зорко, доброжелательно.

И вот еще, мне кажется, о чем нужно думать. У нас творческие союзы разобщены беспредельно. Каждый сам по себе: кинематографисты, писатели, художники, композиторы. От этого страдает общее дело.

З. Ф. Вопрос о координации художественных сил становится сегодня одним из ключевых. Новой концентрации практических усилий со стороны творческих работников, творческих организаций потребовал новый характер воспитательных, идеологических, общественных процессов на современном этапе. Что вы об этом думаете, Виталий Алексеевич?

В. К. «Если бы директором был я...» Если бы я имел возможность, то сделал бы вот что. Взял бы за правило к датам и не к датам устраивать неофициальные встречи. Не те заорганизованные до предела мероприятия, к которым мы так привыкли, а именно встречи — непринужденные и необязывающие.

Собрать бы вот так, за чайными столами писателей и кинематографистов, композиторов и художников. Сказать бы им хорошие и нужные слова — и представить друг другу. Пожалуй, если бы так, в непринуж-

денном общении, мы все сошлись, потолкались, пофантазировали бы вместе, то вместе бы и задумались — и, глядишь, возникли бы новые идеи, произведения. Убежден, что это нужно и зрелым, опытным людям, а молодым совершенно необходимо.

Молодым негде познакомиться, негде собраться, негде наладить контакты. Где-то там существует ВГИК, где-то республиканские кинофакультеты, а где-то обретаются начинающие писатели... Но где же им сблизиться, поговорить, посоветоваться? Создаются дома, клубы для контактов творческой интеллигенции, но все двери в них, как правило, так задраены, что без особого приглашения туда не попасть. А с другой стороны, молодым туда часто и ходить неохота — скучно.

Надо всем нам серьезно заняться созданием привлекательных форм для контактов творческих работников, чтобы они с желанием и с легкостью преодолевали разобщенность — и профессиональную, и возрастную.

Нам необходимо все решительнее преодолевать разобщенность наших идеологических служб и ведомств, наших творческих организаций и художнических сил. Меня, знаете ли, не перестает поражать, как ухитряются циркулировать независимо друг от друга те же кино и телевидение, о которых мы уже столько говорили. И я действительно по личному опыту знаю, как сложно, да что там сложно — нередко совершенно невозможно, например, получить из телеархива или из архивов корреспондентов ТВ тот изобразительный материал, который необходим для создания контрпропагандистских фильмов на документальных киностудиях. Даже продавать не хотят. Легче купить для кинофильма необходимые кинокадры за рубежом, чем на советском телевидении.

Сегодня телехроника едва ли не самый обильный, а порою и просто единственный источник так называемого изобразительного ряда для злободневных документальных лент. Но наше ТВ, в частности ЦТ, делает, как правило, вид, что его корреспонденты за рубежом — некая частная, собственная фирма, поэтому более закрытого учреждения среди других подразделений советской идеологии и пропаганды мне нигде в мире встречать не приходилось. Но ведь дело пропаганды — это дело, расписанное не по ведомствам, а по всему нашему партийному фронту в целом.

С другой стороны, я бы мог привести немало примеров того, как корреспонденты ЦТ, будучи единственными советскими людьми со съемочной аппаратурой в руках на грандиозных, мирового значения мероприятия за рубежами нашей страны, ничем, кроме фиксации сугубо официальных моментов для двухминутного сюжета во «Времени», не озадачивались. Объяснялось это тем, что такова, мол, установка прямого руководства в Москве и только по его указаниям и заявкам ведутся все съемки. Так что ни о какой даже архиважной работе по просьбам самых представительных отечественных ведомств и уж тем более отдельных заинтересованных сограждан из других творческих организаций просто речи быть не может.

А в результате, к примеру, пару лет назад на так называемом новом Нюрнбергском процессе, посвященном урокам того, исторического, советские тележурналисты ограничились съемками официоза; зато я наблюдал, с какой полной нагрузкой работали телекомпании других некогда союзнических держав — США, Великобритании, Франции — и западногерманские. Американское ТВ вообще прислало две специальные группы, которые снимали, в частности, состоявшуюся там дискуссию о мире с участием представителей ведущих, самых мощных организаций борцов за

мир, выдающихся представителей миролюбивых сил со всего света.

Или сравнительно недавний пример — Культурный форум в Будапеште. Сколько там было замечательных, выдающихся людей со всего мира! Какие велись потрясающе интересные разговоры — и с трибун, и в кулуарах! Какое, наконец, сложилось замечательное общение! И как же ничтожно мало, только с внешней, парадной стороны было отснято нашим телевидением! А ведь никто, кроме его специальных корреспондентов, не располагал возможностью запечатлеть для нас все подробности и весь масштаб этого многодневного события международного, планетарного звучания.

Поэтому я еще раз подчеркиваю: необходимо сделать все для координации идеологической работы в стране. Тогда не будет у нас таких параллелей, когда на телевидении снимается одно кино, в телеобъединении при киностудии — другое, подобное, а на студии документальных фильмов — свой образчик того же самого. А потом все это единообразие множится, перепутывается, рассыпается. И получается, что в нашей изначально координированной государственной системе идеологическая плановость, комплексность пропаганды вроде бы недостижимы.

Бесспорно, мы отстаем в распространении видеоряда. Мы отстаем в распространении видеомагнитофонной техники и видеокассет. Ведь уже во многих городах мира это дело завидно налажено. Скажем, всем известно, как толково работают в направлении видео наши болгарские коллеги. А вот в Париже есть даже лавка под названием «Русское видео», где все новинки западного кино продаются в кассетах дублированными на русский язык. Покупайте, пожалуйста!

Мы же пока будем поворачиваться с этим кассетным кинематографом при въевшейся в нас оглядке бог знает на что, можем опять-таки немало потерять в духовной активности, в идейно-художественной и идеологической наступательности. И еще, очень боюсь, поспособствуем созданию у нас подпольного или параллельного рынка за счет частной видеотехники. Ухитрились же мы создать таковой, к примеру, с книгами, с пластинками, со сферой услуг — и отлично видим теперь, как трудно выправлять положение. Не получилось бы и с видеокино так, что в самое короткое время оно всяким шустрым ребятам начнет приносить доход там, где могло бы зарабатывать государство. А, так сказать, «идейная прибыль» — до чего же важно помнить о ней! Вровень — и даже с опережением при экономических потерях такого рода — идут потери моральные, духовные.

Мне кажется, что недальновидная экономия на полноценном удовлетворении духовных потребностей общества, личности проистекает из того, что слишком уж многие из ответственных за это дело товарищей недооценивают кино, да, собственно, и искусство в целом, как идеологическую силу, как «вторую реальность» общественного и личностного бытия. И сейчас, когда мы говорим об ассоциированности всех видов искусства, нельзя не подчеркнуть, что именно искусство всегда помогало человеку, человечеству в формировании того целостного взгляда на мир, который нам так необходим сегодня.

Думается, чем яснее мы будем ощущать цельность и силу киноискусства, тем с его помощью шире и точнее будем осмысливать наш мир.

В. Дедов,
первый секретарь
Ольгинского райкома партии
(Приморский край)

Фильмы о нас

Современность и экран

«Кино и зритель» — так можно было назвать своеобразную зрительскую конференцию «Искусства кино» в Приморье, в которой вместе с сотрудниками и авторами журнала приняли участие работники кинофикации и кинопроката края. Разговор о современном советском кинематографе шел в десятках кинотеатров, дворцах и домах культуры, рабочих клубах и красных уголках общежитий, на военных и рыболовецких судах. Владивосток и порт Восточный, Уссурийск и бухта Ольга, Кавалерово и села Партизанского района — вот маршрут устных выпусков журнала в Приморье.

Мы публикуем одно из многих зрительских суждений о месте кинематографа в жизни страны и о просмотренном фильме. Статья первого секретаря Ольгинского райкома партии В. Дедова представляется нам актуальной в свете решений XXVII съезда КПСС.

Было бы очень полезно
нам в Ольге
иметь энтузиастов
киноискусства,
потому что кино смотрят все.
Но беда в том,
что директивно
этот вопрос не решишь,
должности энтузиаста
не существует,
и в служебные обязанности
такую функцию не вменишь.
Такого человека
надо найти,
мы бы ему одну из лучших,
самых теплых квартир
предоставили.
Потому что он
грел бы души людей,
помогал бы им
глубже понимать прекрасное.

В искусстве все начинается с личности. И в создании произведения, и в его оценке. Да, мы здесь, в бухте Ольга на берегу океана, живем не так, как в городе с развитой социальной инфраструктурой. Но стиль жизни диктуется не типом отопления, хотя это тоже очень важно, он диктуется тем, чем живет человек. Вот почему я так рад, что у нас есть свой народный театр. И по этой же причине убежден, что было бы полезно нам в Ольге иметь энтузиастов киноискусства. А может быть, и еще важнее — потому что кино смотрят все. Но беда в том, что директивно этот вопрос не решишь, должности энтузиаста не существует, и в служебные обязанности такую функцию не вменишь. Такого человека надо найти, мы бы ему одну из лучших, самых теплых квартир предоставили. Потому что он грел бы

души людей, помогал бы им глубже понимать прекрасное.

Народ у нас очень взыскательный. Узнали ольгинцы про фильм «Пришла и говорю» с участием Аллы Пугачевой, и зал полон. Но прислушайтесь, как рассуждают о нем. Трудно ведь не согласиться с довольно-таки серьезным счетом и к авторам картины, и к самой исполнительнице. Причем эту оценку высказывает и молодежь, к которой прежде всего адресовано творчество певицы, а следовательно, и фильм. Конечно, будь у нас клуб любителей кино, после такого просмотра можно было повести очень важный разговор с молодежью, значительно более широкий, чем тема фильма,— о вкусе и стиле, самокритичности, взыскательности и чувстве меры.

Мне же хочется особо коснуться не этой картины, а той, которая по понятным причинам вызвала у меня пристальный интерес. Я говорю про фильм «Первый» — о жизни и работе первого секретаря райкома партии одного из сельских районов Киргизии. Каждую ленту о партийном работнике я и мои коллеги, конечно, не только смотрим, но и подолгу обдумываем. Ведь кино — искусство массовое, и порой по экрану тоже складывается мнение о нашей жизни, деятельности, о характере партийной работы, типе современного партийного работника.

Мне трудно быть беспристрастным в оценке этой художественной ленты. Хотя дело не в оценке, дело в мыслях и чувствах, которые рождает фильм. Я во время просмотра невольно ставил на место героя себя, своих коллег — «первых» из других районов нашего края, своих учителей. Как бы они поступили в том или ином случае? Ну, например, Василий Павлович Гайкин или Михаил Иванович Власов, они сейчас уже на пенсии. Конечно, у каждого партийного работника свой стиль, свой метод работы, свой подход к делам и к людям. Но мне показалось (начну не с общей оценки, к ней хочу подойти в конце разговора — так нагляднее будет), что мы как-то ближе к людям, доступнее, понятнее им.

Секретарь должен быть эрудитом во многих отраслях деятельности, обладать точной реакцией на ситуацию. Жизнь ведь есть жизнь: когда руководитель приходит на новое место, люди порой начинают его испытывать на прочность, «на зуб», как говорят. И тут очень важно проявить себя достойно, доказать свою компетентность. Но не обижая людей. Багиров, герой фильма, с первых дней проявляет себя в райкоме с лучшей стороны. Но, на мой взгляд, суховат он для «первого». Вот к чему я веду. Нельзя забывать, что талант общения с людьми — одна из важных составляющих профессии партийного работника. Я вспоминаю, как Багиров разговаривает с молодым директором совхоза, практически единственным в фильме человеком, на которого он собирается опереться в важном деле. Думаю, что тот мог обидеться на резкость тона и вообще не пойти на контакт. А вот по сути Багиров абсолютно прав.

Я о своих заботах вспоминал в связи с этой картиной. Есть у нас Василий Никитович Беляев, директор совхоза. В прошлом году ему 55 исполнилось, по северному это пенсионный возраст. Мы на людях прямо сказали ему: рассчитываем, что он минимум еще лет десять поработает, во всяком случае, сколько здоровье позволит. Понимали, какая в этих словах содержится моральная поддержка человеку, сколько она ему сил придаст в работе. Но когда он что-то, на наш взгляд, собирается сделать явно не то, я говорю с ним только один на один: «Василий Никитович, а как бы вы на моем...» Сами догадываетесь, о чем в таких случаях говорят. Так вот и Беляев, и Хабаров, еще один директор хо-

зяйства, опытнейшие кадры наши, обладают чувством нового, и в этом их особая ценность. Стиль отношений во многом определяет силу самоотдачи каждого человека. Я бы это обязательно сказал Багирову при личной встрече. И думаю, он бы на меня не обиделся. Потому что и я у него за полтора часа экранного общения многому научился.

Представляю, как ему было трудно начинать работу в районе, где его предшественник насаждал стиль и методы явно вчерашние, где отношения между людьми и оценки людей основывались на протекционизме и личной выгоде. И как твердо, достойно и последовательно Багиров менял и стиль, и методы, и всю атмосферу жизни в районе. Вспоминаю только один эпизод: как попытались встретить Багирова те, кто окружал прежнего секретаря, с размахом накрытым столом. Багиров скользнул взглядом по «натюрморту» и сказал: «А это уберите». И все.

Мне показалось: суховатость Багирова мешает ему обретать союзников в борьбе за свои идеи. Прежде чем браться проводить их в жизнь, необходимо как следует проверить, как понимают их люди в наших, например, условиях; с мужиками поговорить, которые здесь живут. Сделать так, чтобы они эту идею своей считали, сами ее защищали. Тогда не потребуется «давить» на председателя, как это в фильме приходится Багирову. И не потребуется во все вникать: помните, он даже к своему другу вынужден поехать за консультацией по техническому вопросу. Это неверно, да и невозможно каждый раз. Надо, чтобы специалисты в районе увлеклись твоей идеей, ее в деталях проработали. И вот тут-то может оказаться, что идея не во всем хороша или вовсе сегодня не пригодна, и родится в такой детальной проработке другая, более эффективная. Тут надо прятать самолюбие в карман и самому проникаться важностью идеи.

По-моему, заслуга картины — показ личной жизни, семьи Багирова. Здесь экранное повествование искренно и чисто. Приглашают человека, чтобы назначить на новую ответственную работу, говорят: «У нас есть мнение». Что это означает? Что кандидатура подготовлена и теперь пришла пора спросить самого кандидата. А ты должен собраться как солдат партии и идти, куда тебя партия направляет. И не всегда в таких случаях удается в полной мере совместить интересы дела и интересы семьи. Прямо крик души в фильме — слова жены Багирова, что и дети к школе привыкли, и ей с таким трудом созданный круг друзей хочется сохранить, а вот теперь снова надо переезжать на новое место. Хорошо, если это не так часто, а если, как у Багирова,— три переезда за короткое время! В какой-то мере из-за этого у него возникают проблемы со старшим сыном, и мы видим, как ему приходится на два дома жить.

Мне кажется правильным, что фильм касается этой стороны нашей жизни. Фильм ведь смотрят разные люди, в том числе и не очень хорошо представляющие, как складывается наша жизнь, какую ответственность несет партийный работник не только перед делом, но и перед своей семьей тоже. Разве это не важно? Когда сюда, к нам в Ольгу, Александр Алексеевич Рябцев, председатель райисполкома, переехал, какие у него проблемы были с Женькой! Это он сейчас суворовское уже закончил... Да и моя семья тоже, да и любая другая. Сколько хлопот имеешь, пока родные привыкнут к новому месту, приживутся на нем. Тут очень много зависит от прочности семьи. Хорошо, если жена понимает особенности твоей работы. А если нет? Тогда-то и начинаются у партийного работника проблемы... Возникает вопрос о его новой работе, а он говорит: «Да вот у меня жена...» А ему резонно в ответ: «Ну, если вы

собственной жене не можете объяснить специфику вашей работы, то как вам район можно доверять?»

Сейчас, когда партия ставит перед народом большие и ответственные задачи, которые во многом предстоит решать по-новому, очень важна роль искусства, которому по силам помочь человеку осознать масштаб и значение этих задач не только умом, но и сердцем. Вот почему я останавливаюсь на тех эпизодах картины «Первый», которые помогают включить и чувство, и понимание образа партийного работника.

Это в решении любой темы на экране — главное. Меня, к примеру, поразила недавно увиденная документальная картина «Поле под Прохоровкой». Прошли торжества, связанные с 40-летием Победы, но из сердца эти страницы нашей истории никогда не уйдут. И вот когда одна из героинь картины говорит, что на поле битвы собрала 1 280 документов убитых советских солдат, то я представил себе эту женщину, которую никто не просил обойти то поле, чтобы сохранить для близких свидетельства подвига погибших. И потом, спустя годы и десятилетия, мы видим слезы той женщины во время встречи с теми, кто остался жив. Можно ли переоценивать значение такого фильма в патриотическом воспитании молодежи? Я не сентиментальный человек, но у меня сердце сжалось от волнения, когда я услышал в фильме песню: «У деревни Крюково погибает взвод»... Ведь и деревня эта была, и взвод был. Может ли оставить человека такое равнодушным?

А вслед за этой картиной приходится смотреть иные. Сидишь в зале, глядишь на экран и безошибочно можно угадать, что в следующей сцене произойдет. Ушел бы, да вроде неудобно. Но о таких фильмах и говорить нечего: они что есть, что их нет.

Полезнее сосредоточить внимание на поучительных итогах, как радостных, так и неудачных. Прежде всего, конечно, на фильмах о современности, созвучных нашим сегодняшним радостям, размышлениям, заботам. Я по своим пристрастиям — и жизненным, и в искусстве — однолюб. Мне близка деревня, ее труд, ее быт. Мои герои — сельские люди. И тут мне думается, что современного «Председателя» сегодняшним кинематографистам еще предстоит создать. Конечно, там огромную роль сыграла личность актера, именно личность. Во всех ролях, где я видел Михаила Ульянова, этого не заметить нельзя. Что же касается Трубникова, то он всеми на селе, тут уж вы мне поверьте, был принят как наш, как близкий и дорогой нам человек. Как актер поднимает голодное стадо кнутом, как оно идет за его рожком — в этих деталях огромный актерский труд, стремление быть достоверным в каждом движении. Это и есть, как я понимаю, ответственность актера перед правдой, перед зрителем.

Полагаю, что вопрос следует ставить и шире, не только почему нет сегодняшнего Трубникова. А почему нет такой всенародно любимой комедии, как «Волга-Волга»? Почему кинематограф как явление культуры, как феномен нашей общественной жизни уже не тот, что в довоенные и послевоенные годы? И можно ли сравнить всенародную любовь в то время к таким артистам, как Андреев, Крючков, Орлова, с сегодняшней популярностью мастеров экрана? Конечно, время сейчас другое, вырос уровень культуры, кинематографу приходится соперничать с другими видами искусств и с телевидением. Но пусть этими доводами оперируют социологи, а кинематографистам не следует себя ими успокаивать. Понимаю, что выдвигаю упрек достаточно серьезный, но идет он от любви нашей общей.

Что же касается современной сель-

ской темы, то, наверное, тут следует учесть, что и литературы, основы кинематографа, равной вершинам прежних лет, на мой взгляд, пока еще не появилось. Я говорю именно о вершинах, а добротные, хорошие книги, конечно, есть, мимо них мы не проходим.

И еще. Картин о рыбаках, о тружениках моря практически нет, и это нас, дальневосточников, удивляет и, если хотите, даже обижает. Только в нашем крае ежедневно находится в море сто тысяч рыбаков. Дело не в том, что нужны, мол, картины о каждой из многочисленных профессий. Искусство мыслит иными категориями. Но ведь сколь интересна и выигрышна даже с точки зрения зрелищности такая тема! Я уж не говорю о том, сколько можно найти здесь конфликтов, драматических историй да и значительных народнохозяйственных проблем! Кроме того, нельзя не учитывать воспитательную и пропагандистскую необходимость таких лент. Мы — морская держава. Неужели не находятся драматурги, которых эта тема увлекла бы? Впрочем, тут нужна оговорка. К нам немало приезжает и литераторов, и кинематографистов, в море уходят, за баранку садятся, в общем, присматриваются к нашей жизни. Но, честно сказать, очень редкое слово или экранный образ добираются до сути. Не хватает знания материала, компетентности, а часто и таланта.

Соответствие духу времени — одна из важнейших задач искусства. Сравнительно недавно прошла у нас картина «Дублер начинает действовать». Посмотрите, как она современно звучит сегодня, как соотносится с партийной заботой о подготовке кадров. Конечно, в фильме ситуация гиперболизирована, вряд ли можно предположить, что в один день все руководство предприятия сменят дублеры, но искусству это позволено. Фильм будит мысль. У нас есть колхоз «Моряк-рыболов», там был главным инженером Масибут Василий Николаевич, грамотный инженер, толковый, сейчас ему доверен пост председателя колхоза в соседнем Тернейском районе, и вот он там откопал хлопчика, Саню, и поставил его капитаном, рискнул. Ну, а теперь Александр Иванович, ему 25 лет,— капитан одного из лучших судов. Он шагал в колонне советской делегации на Всемирном фестивале молодежи в Москве.

Как рождается личность такого масштаба? В масштабном деле. Конечно, прежде всего сам человек должен стремиться стать личностью. А как общество ему в этом помогает и тем самым готовит достойную смену? Вот чем интересен фильм о дублерах.

Вообще-то здесь у нас, в Ольге, хоть и маленький наш поселок, мы можем пообещать сценаристу, что блокнот он пустым не увезет.

Не могу не сказать о том, что досадно мало выходит хороших фильмов на историческую тему. Вот прошла у нас «Агония», слов нет, сильное произведение экрана. Прекрасно играют актеры. Как не запомнить образы, созданные А. Петренко, А. Ромашиным и другими. Картина показывает агонию самодержавия в России. Но это еще более подчеркивает необходимость создания других лент, воскрешающих историю нашей Родины в ее героических страницах, образы великих сынов народа, выдающихся деятелей революционного движения, просветителей, общественных деятелей, ученых, мастеров культуры. Нужна объемная экранная летопись нашей истории, в том числе истории нашего края. Ведь история помогает осмыслить наш сегодняшний день.

В общем, у нас, в Ольге, любовь к киноискусству большая, но требовательная. А разве настоящая любовь может быть иной?

Александр КОСИНОВ

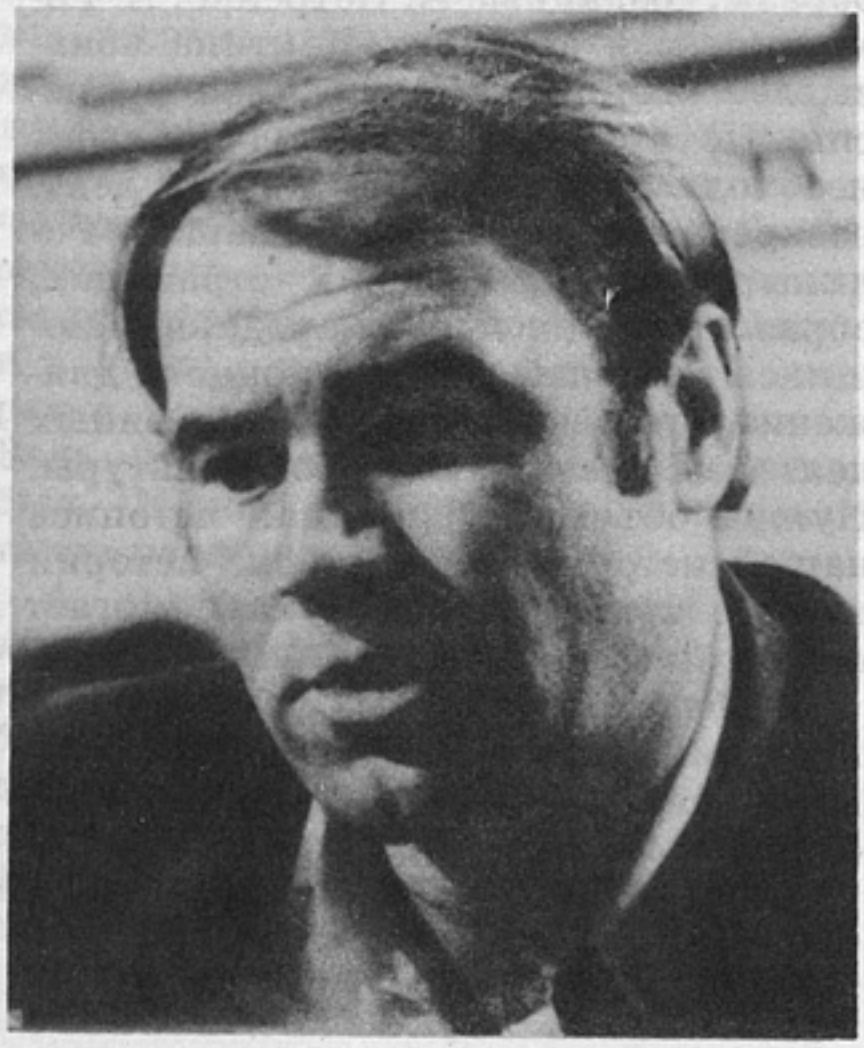
О людях, которых знаю и люблю

Современность и экран

Двадцать лет работаю я в жанре документальной публицистики. Трижды мне доводилось снимать картины обобщающего характера, где мы стремились представить масштабы достигнутого Украиной в течение 8-й, 9-й и 10-й пятилеток. Но весь ход нашей жизни, вся политика партии настраивали на обновление традиций. И нам показалось необходимым создать картину о конкретных людях, занятых на разных участках одной работы — партийной. Таковы были прямые, сегодняшние предпосылки к созданию по сценарию Владимира Барсука (редакторы Анатолий Карась и Игорь Сабельников) документально-публицистической ленты «Работа партийная».

Но были у меня для создания такого фильма и предпосылки, которые сознательно и подсознательно формировались годами. С замечательными людьми свела меня профессиональная судьба. Многие из них стали героями моих картин, а сталевар Григорий Горбань и шахтеры Иван Иванченко, Иван Стрельченко — друзьями. Но самой яркой личностью среди рабочих-новаторов был, я думаю, Алексей Стаханов, которого мне тоже посчастливилось неоднократно снимать. В судьбах моих героев-рабочих неизменно участвовали партийные работники, помогавшие им в деле. Их имена оставались у меня в памяти и очень редко возникали на экране. Не покидало меня чувство, что я в долгу перед ними.

Секретарь партбюро участка шахты «Трудовская» В. В. Махов



Укрепляли во мне это чувство долга и впечатления молодости. Они отложились в рассказах нашего мастера Романа Лазаревича Кармена, врывавшегося в аудиторию ВГИКа из поездок в самые горячие точки планеты. Он помог нам понять, что горячие точки — это не только баррикады классовых боев там, где народ сражается за свободу и независимость, но и, к примеру, настил буровых вышек над бушующим морем, где легендарный Михаил Каверочкин показал, кто такой коммунист, что такое героизм со-

ветского человека в условиях, когда мирный труд требовал от него подвига.

Я убежден, что, создавая фильмы о коммунистах, мы показываем лучших людей своих народов. Вот почему для меня так близки запечатленные кинокамерой Кармена участники каракумского пробега, «седовцы», Каверочкин, Кастро, Корвалан, Арисменди...

Под воздействием рассказов Кармена о кубинской революции возник у меня замысел создать картину о Че Геваре — вечном солдате партии и революции, человеке геройской судьбы. В том замысле, от которого я и сегодня не отказываюсь, нет, казалось бы, прямой связи с нынешней лентой. И все-таки она есть, ибо в служении коммуниста народному делу всегда есть место самоотверженности.

И наконец, хотелось бы упомянуть о предпосылках эмоционально-психологического плана. Мне доводилось встречаться с партийными работниками разного масштаба. Особенное впечатление производили те, которые органично и естественно умели налаживать контакты с самыми разными людьми. Меня глубоко заинтересовал плодотворный опыт общения, который многие накапливают в процессе партийной работы. Это свойство, я думаю, принципиально важное для коммуниста-руководителя, мне очень хотелось разглядеть и показать в картине «Работа партийная».

Кто же они, наши герои, которых снимаем мы вместе с оператором Игорем Писанко?

В первой новелле их двое: Василий Васильевич Махов, рабочий ремонтного звена 4-го участка шахты «Трудовская» в Донбассе, секретарь участковой партийной организации, и состоящий в ней на партучете Иван Иванович Стрельченко, дважды Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР, начальник участка. Вот она, партийная демократия, в действии: в состав партбюро, которое возглавляет рабочий Махов, входит вместе с другими член ЦК КПУ Стрельченко. Подчеркнем, что Иван Иванович не только не «давит авторитетом» на более молодого и менее умудренного жизненным опытом Василия Васильевича. Стрельченко — наставник Махова в самом высоком смысле этого слова — идейно-нравственном.

Махов всегда — и мы старались подчеркнуть это на экране — среди рабочих. Такой же, как все. Но он — секретарь партбюро, и в душе его постоянно живет сознание, что именно он в ответе за всякий непорядок на производстве, за все нелады в личных отношениях товарищей. Эта настоящая боль души, которую он приоткрыл и нам, а мы зрителю. Думаем, с экрана видно будет, как это облагораживает его мысли, чувства, поступки. Ежедневно к шести утра ремонтники, и Махов с ними, спускаются в шахту и в течение нескольких часов приводят в состояние рабочей готовности угледобывающий комплекс. Работа в ремонтном звене самая, если можно так выразиться, непрестижная в шахтерской бригаде. И оплата за нее самая скромная. Многие из ремонтников стремятся попасть в добытчики, Махов отказывается. Он, коммунист, считает невозможным таким образом изменять к лучшему свое положение, как бы извлекать для себя выгоду из партийного лидерства.

Обращение к герою следующей новеллы — Ивану Федоровичу Калантаю, первому секретарю Первомайского райкома партии Харьковской области, Герою Социалистического Труда, имеет свою историю. Лет пятнадцать назад я сделал фильм «Секретарь райкома». Героем его был очень интересный человек, бывший фронтовик, хороший партийный работник. А фильм не удался. Видимо, не был я еще тогда готов к разработке такой многосложной темы, не сумел установить глубинных контактов со своим героем, выявить в его характере и его работе главное. И осталось у меня чувство невыполненных профес-

Первый секретарь Днепропетровского горкома партии Н. Г. Омельченко

сиональных, скорее, даже человеческих обязательств. Так что, будучи у Калантая, я все время помнил о той, прошлой своей неудаче, искал ее причины, чтобы извлечь уроки для настоящей работы.

Что главное в работе секретаря райкома, людей, которым она доверена? Мы много раз общались с Иваном Федоровичем Калантаем, чтобы ответить на этот вопрос. И поняли, в конце концов, главное: решение всех вопросов жизни района — в доверии людям, которые в полной мере ощущают личную ответственность за то, чем живет район. Калантай начал с изучения и распределения кадров. Именно это принесло успех. Все, кого райком рекомендовал на руководящие должности, оказались, как принято говорить, людьми на своем месте. И мы попытались в этой новелле показать, что такое осознанная партийная ответственность за подбор и расстановку кадров.

Мы увидели и постарались показать в Калантае тактичного, деликатного человека, равно внимательного к любому. Даже отчитывая провинившегося и не допуская при этом снисходительности, Калантай страдает от необходимости наказать человека. Ему в таких случаях не просто больно — стыдно за происходящее, потому что он принимает часть вины и на себя. Для Ивана Федоровича Калантая любой человек — это самоценная личность, достойная его забот, тревог и сочувствия. И у него, агронома по профессии, партийного работника по призванию, уважение к человеку, как и уважение к земле, незыблемы и неиссякаемы.

А судьба Валентина Васильевича Бутырина — секретаря парткома производственного объединения «Ждановтяжмаш» — позволяет зримо показать, какой сегодня должна быть стратегия и тактика управления производством: гибкая, лишенная пред-

Секретарь парткома производственного объединения «Ждановтяжмаш» В. В. Бутырин

взятости и следования стереотипам. Бутырин был сварщиком, инженером, работником горкома партии. Секретарем парткома на «Ждановтяжмаше» оказался в трудное время. Несколько лет назад тогдашний генеральный директор, деловой, авторитетный руководитель, внедрил систему управления, приносившую на других предприятиях успех. Но не получилось на «Ждановтяжмаше» желанного качественного скачка. Более того, непомерно возросли штаты управленческих служб, они начали входить между собой в острые противоречия. Дошло до того, что практически ни один коренной вопрос внутри предприятия нельзя было решить оперативно.

Валентин Васильевич Бутырин увидел свою задачу в том, чтобы найти выход из создавшегося положения. Мы отсняли расширенное заседание парткома объединения, на котором шел откровенный разговор по самым насущным для предприятия проблемам. Верный тон этому разговору задал Бутырин. Его поддержали коммунисты. Конечно, нам очень хотелось показать, что и прогресс в делах налицо. Но через два месяца, когда мы вернулись на «Ждановтяжмаш», наша кинокамера не зафиксировала разительных перемен. Жизнь есть жизнь, и, к сожалению, не так скоро, как хотелось бы, в ней дело делается. Коллективу предстоит напряженная целенаправленная работа, это прекрасно понимает секретарь парткома. Вот именно это осознание необходимости решать большие и трудные задачи, готовность к ним мы и хотим передать на экране.

Чрезвычайно сложная проблема стоит перед одним из наших героев — Николаем Григорьевичем Омельченко, первым секретарем Днепропетровского горкома партии. Металлургия, химия, машиностроение — лишь некоторые черты производственной характеристики Днепропетровска. Но

Первый секретарь Первомайского райкома партии И. Ф. Калантай

город — это люди, а значит, транспорт, жилье, общественное питание, торговля, строительство. Сотни партийных организаций, тысячи коммунистов, и за все в ответе городской комитет партии и его первый секретарь.

Мы встречались с Николаем Григорьевичем Омельченко, когда он, опираясь на конструктивные партийные рекомендации, вместе с другими коммунистами создавал реальную, сбалансированную программу социально-экономического развития города.

Мы понимали, что в метраже одной новеллы не расскажешь о всем многообразии дел «первого». Но одна история показалась нам весьма характерной для Омельченко. Она и попала в картину.

Уже не первый год город заботит судьба одного из старейших предприятий — металлургического завода имени Г. И. Петровского. Построенный в конце прошлого века на окраине города, сегодня он оказался в самом его центре. Устаревшее, экологически небезвредное производство вроде бы пришла пора ликвидировать. Но ведь именно завод Петровского — рабочее сердце Днепропетровска, хранитель его боевых и трудовых традиций, памятник революционной истории города. А главное, в коллективе завода имени Петровского множество квалифицированных специалистов. И не случайно большая часть эпизодов, снятых с участием первого секретаря, связана с решением судьбы завода и заводчан. Мы стремились показать, как Николай Григорьевич Омельченко прислушивается к людям, думает вместе с ними, готовится принять решение.

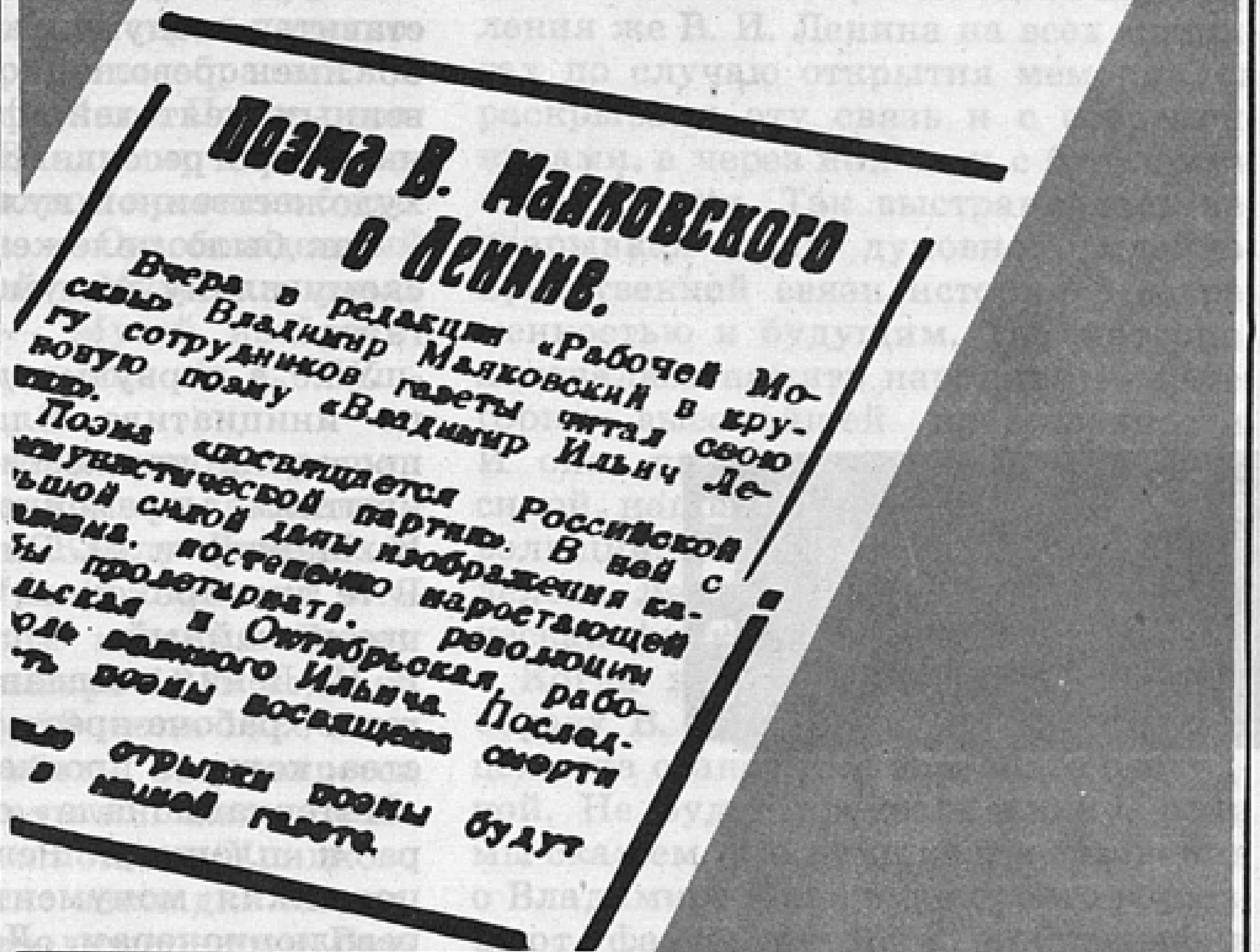
У каждого из наших героев — свой масштаб деятельности, но в нашей стране нет сферы приложения созидательных сил, где бы авангардную роль не играли коммунисты. Наш фильм об этом.

Киев

Разборы и размышления

Дискуссии

События, факты, хроника



Поэма В. Маяковского о Ленине.

Вчера в редакции «Рабочей Москвы» Владимир Маяковский в кругу сотрудников газеты читал свою новую поэму «Владимир Ильич Ленин».

Поэма посвящается Российской мунистической партии. В ней с ьшой силой даны изображения капализма, постепенно нарастающей ы пролетариата. революции альская и Октябрьская, рабода великого Ильича. Последть поэмы посвящены смерти

Отрывки поэмы будут в нашей газете.

Н. Туманова

В памяти народной

Разборы и размышления

Картина «Великий образ» («Центрнаучфильм») воссоздает искания в Лениниане художников, скульпторов, драматургов, писателей и поэтов, актеров, кинематографистов. Лучшие произведения о Владимире Ильиче не просто воссоздают факты истории и биографии вождя революции, но через авторское ви́дение отражают память народа о нем и обо всем, что связано с Лениным в истории и современности.

Вспомним: в 1918 году В. И. Ленин подписал постановление об утверждении памятников великим людям, а через два дня в «Известиях» (за подписью Ленина) был опубликован «Список лиц, коим предположено поставить монументы», включивший 66 имен революционеров и общественных деятелей, философов и ученых, прогрессивных представителей художественной культуры.

Так было положено начало ленинскому плану монументальной пропаганды.

Уже в первую годовщину Октября по инициативе Владимира Ильича проведена торжественная акция открытия временного памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу в Москве. В те дни проходил VI Всероссийский чрезвычайный съезд Советов. В. И. Ленин возглавил колонну делегатов рабоче-крестьянского государства, которая проследовала под звуки «Интернационала» от Большого театра к площади Революции. Стоя у подножия монумента двум великим революционерам, Ленин открыл памятник и произнес речь. С площади Революции колонна делегатов, возглавляемая Владимиром Ильичем, направилась на Красную площадь, где в память павших за мир и братство народов у кремлевской стены была открыта мемориальная доска работы С. Коненкова.

Празднично, торжественно прошла с участием Ленина и закладка памятника К. Марксу на площади Свердлова 1 мая 1920 года. Владимир Ильич положил первый камень в основание монумента и расписался на металлическом закладном листе, который был уложен в ларец и помещен в углубление фундамента. Затем он обратился к присутствующим с речью.

«ВЕЛИКИЙ ОБРАЗ». Автор сценария В. Дмитриев. Консультант доктор философских наук А. Зись. Режиссер К. Ровнин. Оператор П. Тартаков. Художник В. Крылов. Композитор А. Муравлев. «Центрнаучфильм», 1985.

А в два часа в этот же день Владимир Ильич принял участие в процедуре закладки памятника «Освобожденный труд» на набережной Москвы-реки (ныне Кропоткинской) — на месте бывшего памятника Александру III. Ленин совершил обход строя почетного караула и с трибуны обратился к собравшимся на митинге. После церемонии открытия Владимир Ильич ознакомился с выставкой проектов будущего памятника «Освобожденный труд», развернутой в Музее изящных искусств (ныне — Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина).

Торжественно, многолюдно прошла закладка памятника и вождям немецкого пролетариата Карлу Либкнехту и Розе Люксембург (в связи со злодейским убийством которых Ленин выступил еще в январе 1919 года на митинге протеста). 19 июля 1920 года в день начала работы II конгресса Коминтерна делегаты во главе с Лениным собрались на площади Урицкого в Петрограде. После закладки памятника немецким революционерам Владимир Ильич выступил на митинге. Затем вместе с делегатами он возложил венки на могилы революционеров на площади Жертв Революции (Марсово поле).

Все эти события сняты нашими операторами на кино- и фотопленку[1].

Я привела здесь некоторые исторические факты, чтобы отметить, какое важное значение придавал В. И. Ленин созданию такого рода мемориалов и как проходило их открытие. Обращает на себя внимание торжественно-праздничный, массовый, политико-пропагандистский характер этих акций и — заметим особо! — стремление связать имена конкретных деятелей с народом, подчеркнуть вклад революционеров в дело всеобщей борьбы рабочего класса. Один за другим открывались памятники, и устанавливалась связь между великими людьми и теми многими, кто готов был отдать и отдавал свои жизни революции. Выступления же В. И. Ленина на всех митингах по случаю открытия мемориалов раскрывали эту связь и с современниками, а через них — и с будущими поколениями. Так выстраивалась неразрывная цепь духовной, идейно-нравственной связи истории с современностью и будущим. Так материализовалась память народная — категория высочайшей нравственности. И она, память народа, становилась силой, направленной на служение революции. Так на практике была определена Лениным еще одна идеологическая функция искусства.

Когда же искусство обращается к образу В. И. Ленина, то благородная цель эта становится еще более очевидной. Не будет преувеличением, если мы скажем, что лучшие произведения о Владимире Ильиче не просто воссоздают факты истории и биографии вождя революции, но через авторское ви́дение отражают память народа о нем и обо всем, что связано с Лениным в истории и современности.

Вот почему так дорога нам Лениниана, возникшая еще при жизни Владимира Ильича в документальных киносъемках. И вот новый аспект ее — полнометражный фильм «Великий образ».

Автор сценария В. Дмитриев и режиссер К. Ровнин до этого фильма уже пробовали свои силы в разработке ленинской темы. Заметная работа В. Дмитриева — «Уроки первопроходцев художественной Ленинианы»[2]. К. Ровнин поставил на студии «Центрнаучфильм» три короткометражные картины, относящиеся к Лениниане — «Детство на Волге», «Кремлевские куранты», «Рядом с Лениным» (о В. Д. Бонч-Бруевиче).

[1] В. И. Ленин запечатлен на кинопленке во время открытия этих памятников операторами Г. Гибером, Ю. Желябужским, Э. Тиссэ, Л. Левицким, Л. Вериго-Даровским, Н. Григором, Н. Козловским, П. Новицким, А. Винклером.

[2] «Коммунист», 1985, № 6.

Фильм «Великий образ», посвященный воссозданию образа Ленина в искусстве, в нравственном и эмоциональном аспектах воспринимается прежде всего как дань памяти основателю первого в мире социалистического государства. На это настраивают уже первые кадры, где использованы эпизоды из фильма «Ленин в Октябре», вошедшие в ткань картины как документальные.

Стремление к правде в трактовке образа Ленина — вот главное, что характеризовало, на мой взгляд, первые же работы Ленинианы и что стало ее драгоценной традицией, поддержанной последующими художниками во всех сферах искусства. Материализуя в своих произведениях народную память о Владимире Ильиче, создатели художественных произведений сознательно или интуитивно обращались (убеждена, иначе и не могло быть) к методу социалистического реализма. Поэтому нельзя не согласиться и с авторами фильма «Великий образ», выделившими мысль, что в произведениях Ленинианы как бы отразилась вся современная история нашего искусства.

В картине показывается, что становление, развитие художественной Ленинианы шло по пути углубления реализма образа — от поисков внешнего портретного сходства к разработке психологической характеристики, многогранности характера вождя революции и далее — к раскрытию движения ленинской мысли в оценке исторических событий эпохи. Думаю, что такая организация материала в научно-популярном фильме, рассчитанном на массового и особенно молодого зрителя, вполне оправданна. Ей соответствует подбор фрагментов — от прижизненных рисунков с натуры (их известно более пятисот) до художественных полотен последнего времени.

Экран привлекает внимание зрителей к произведениям различных видов искусства — очерку М. Горького «В. И. Ленин», поэзии В. Маяковского, драматургии Н. Погодина, театральным постановкам Г. Товстоногова и О. Ефремова, кинофильмам М. Ромма и С. Юткевича, актерским работам Б. Щукина, М. Штрауха, К. Лаврова, рисункам и скульптурам Н. Андреева, живописи И. Бродского. Но, пожалуй, наиболее полно и целенаправленно представлена в картине скульптура — памятники В. И. Ленину, в которых выражена глубина и масштабность образа вождя. Монументы, созданные разными по своим творческим почеркам скульпторами, объединяет стремление ваятелей запечатлеть вождя революции в его обращении к народу. В этом сказалась насущная общественная потребность — увидеть Ленина в единении с массами. Так находит свое воплощение мысль, высказанная однажды Н. К. Крупской: Владимир Ильич был человеком, сердце которого «билось горячей любовью ко всем трудящимся, ко всем угнетенным».

Вряд ли можно утверждать, что авторы научно-популярного фильма «Великий образ» сказали новое слово в разработке средств выразительности, специфических для экранного искусства. Но не будет, думается, и ошибкой, если мы отметим, что традиционные приемы синхронной подачи изображения и текста в картине целесообразны и оправданны. Это относится как к фрагментам по преимуществу информационным (показ-рассказ о прижизненных рисунках, о работе скульпторов), так и к концептуальным эпизодам, где проводится мысль о развитии образа В. И. Ленина в искусстве на пути к познанию личности, характера, а затем к пониманию мысли вождя. Таковы фрагменты из кинофильмов.

Проходят динамичные кадры из картины С. Эйзенштейна «Октябрь» с Лениным, выступающим с броневика у Финляндского вокзала. Авторы подчеркивают, что в этом раннем фильме в роли Владимира Ильича

выступает не профессиональный актер, а рабочий В. Никандров, внешне очень похожий на Ленина.

Далее уже М. И. Ромм рассказывает о своей первой встрече с Б. Щукиным, сыгравшим роль Владимира Ильича в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

Оттолкнувшись от слов Н. К. Крупской «образ Ленина — это мысль Ленина», авторы в последующих эпизодах предлагают нам фрагменты из фильма С. Юткевича «Ленин в Польше», где режиссер, используя богатейшие возможности языка кино в познании как реального, так и условного мира, смог воссоздать образ Владимира Ильича (актер М. Штраух) в динамике развития мысли, проникающей в любые сферы реальной действительности.

Воспоминаниями и раздумьями о работе над Ленинианой делятся в фильме режиссеры Р. Симонов, М. Ромм и Г. Товстоногов, кинодраматург Е. Габрилович, актер К. Лавров, скульптор М. Аникушин. Несмотря на некоторое однообразие съемок (на экране лишь крупные статичные планы рассказывающих), на разнобой в цветовой гамме (съемки происходили в разные не только годы, но и десятилетия), рассказы известных деятелей, работавших над воплощением ленинской темы, значительно обогащают картину, создают атмосферу особой приподнятости. Эти эпизоды примечательны не только своей информативностью, но и эмоциональным излучением. Они органично включены в общую композицию картины, в ее стилистику, которая со всей очевидностью отмечена тяготением (не без влияния телевидения) к раскованности, свободе драматургического построения и режиссерского решения, многообразию приемов.

Впрочем, это обусловлено и самим материалом: рисунки, понятно, следовало показать не так, как игру актеров, литературно-словесные образы важно было подать иными средствами, нежели скульптуру. При этом фильму необходимо оставаться фильмом, а не альбомом иллюстраций к искусствоведческому тексту. Отсюда — динамичная камера, позволяющая нам как бы рассматривать с разных сторон произведения скульптуры, и сравнительно спокойная при съемках фрагментов из театральных постановок, и намеренно статичная в передаче образов литературных.

Понимая необходимость этого и поддерживая многообразие приемов выразительности, не могу не пожалеть, что в отдельных эпизодах ленте не хватает художественной завершенности, гармоничности, равно как и более яркой эмоциональности. Это в первую очередь относится к эпизодам, связанным с рассказом о литературной Лениниане.

Я имею в виду не то, что не названы многие имена писателей и поэтов (ну, хотя бы М. Шагинян, М. Зощенко, М. Прилежаева, З. Воскресенская, А. Кононов, С. Есенин, Н. Тихонов, С. Стальский, Э. Багрицкий, А. Твардовский, М. Джалиль, Р. Гамзатов, Ю. Марцинкявичюс), но сам подбор ведущего актера.

Возможно, не будь в этой картине таких крупных и ярких творческих индивидуальностей, как Р. Симонов, М. Ромм, К. Лавров, чтение с экрана фрагментов из стихов В. Маяковского и воспоминаний М. Горького молодым актером Б. Щербаковым не оказалось бы в столь невыигрышной ситуации. Но рядом с ними и снятый так же, как они (статичные крупные планы), он проигрывает вдвойне, потому что ему дано больше экранного времени.

В связи с чтением Б. Щербакова хотелось бы порассуждать подробнее о совокупности художественных приемов и средств, призванных с наибольшей очевидностью выявить замысел фильма и позиции творческого коллектива.

Среди этих заметных приемов помимо чтеца в кадре есть еще и диктор за кадром. (Имя его — А. Джигарха-

нян — так же, как и имя Б. Щербакова, в титрах, к сожалению, не названо). Диктор за кадром, как это принято,— информатор и комментатор изображения. Прием этот вполне традиционный, привычный. Но так ли и необходимо соединение в одном фильме двух чтецов — закадрового и внутрикадрового? Понятно стремление авторов максимально насытить фильм не только информационно-комментирующим текстом от автора, но и образным — от Горького и Маяковского. Понятно и желание использовать чтеца в кадре как элемент формообразующий: актер, появляясь периодически на экране, как бы членит фильм на отдельные части, таким образом участвуя в его композиционной организации. Но в полной мере эту цель достигнуть не удается. Причин тому, как мне кажется, несколько. Во-первых, нагрузка на актера-чтеца неравномерна: возникнув в начале картины со стихами Маяковского, продолжив их чтение спустя десять минут экранного времени, исполнитель пропадает так надолго, что новое появление его воспринимается уже как нечто нарушающее структуру фильма. Диктор за кадром и актер в кадре, думается, внутренне неконтактны.

Некоторые противоречия и слабые стороны фильма объяснимы сложностью поставленных авторами задач. Но чем объяснить мелкие погрешности и неточности, которые вполне мог устранить редактор по ходу работы, при просмотре отснятого материала и даже во время монтажа. Вот некоторые из редакторских огрехов в дикторском тексте: «...пока кинематограф был Великим Немым, молчал и театр». Связи между этими явлениями нет: в театре не ставили спектаклей о Ленине не потому, что кино было немым. «На эту роль Эйзенштейн не пригласил профессионального актера. Он взял рабочего». «Не», вероятно, следовало бы поставить перед словом профессионального: «...Эйзенштейн пригласил не профессионального актера. Он взял рабочего».

Не праздной придирчивости ради отметила я погрешности кинематографического решения. Промахи, допущенные в фильме, к сожалению, непоправимы. М. Шолохов во время встречи со студентами в Копенгагене говорил, что писатели в своих сочинениях не гарантированы от ошибок — и частных, и крупных. Узнав об ошибках в «Тихом Доне», он обращался к редактору Ю. Лукину: «Надо исправить». Писатель имел возможность исправить, у режиссера такой возможности нет. Вот почему так досадны и непростительны в картине даже частные, мелкие и совсем маленькие неточности, ведь фильм связан с дорогим всем нам именем.

Картина «Великий образ» воссоздает искания в Лениниане художников, скульпторов, драматургов, писателей и поэтов, актеров, кинематографистов. Надо заметить, что художественные произведения, встретившись вместе, в одном фильме, обнаружили и свою неординарность, а иногда и некоторую поверхностность, вторичность. Но это не снижает значимости трудов и поисков художников, вклад которых по-своему пополняет Лениниану.

Свой специфический — аналитический и особенно познавательный — вклад в Лениниану вносит и картина «Великий образ». Хочется надеяться, что в дальнейшем этот опыт будет продолжен и к созданию историко-искусствоведческих картин, посвященных образу В. И. Ленина, проявят интерес киностудии страны и крупные мастера экрана, которые, подобно С. Юткевичу, расскажут о своей работе или о труде своих коллег-художников в различных видах искусств над Ленинианой.

Образ В. И. Ленина в искусстве — это память народная. И тут необходимы общие усилия, в том числе и искусствоведов, по дальнейшему созданию, обогащению и развитию художественной Ленинианы.

Вал. Иванова

Вагон нерастраченной нежности

Разборы и размышления

«Самая обаятельная и привлекательная». Аркадий — А. Ширвиндт, Надя Клюева — И. Муравьева

Печально видеть ранней осенью, как щедро и нерасчетливо зацветает вдруг дерево ярким, последним цветом,— нет, не успеет оно завязать плоды, дать им созреть и тяжело упасть на землю. Нерасчетливая природа, не заглядывая вперед, длит и длит свой круговорот, и в самом этом движении, в стремлении к продолжению рода есть, наверное, свой смысл. И потому так красивы эти расцветшие, покрытые шапками снега деревья — они, как пловец, застигнутый бурей, как мгновение жизни, остановленное в самой его поре...

«Запах миндаля», «Вкус черешни», «Поздняя ягода», а теперь вот «Зимняя вишня» — названия фильмов, пьес так странно сложились в ряд и навеяли образ увядающей женственности. Женской доли, женского одиночества, женской тоски, нерастраченной нежности.

«Вагон нерастраченной нежности» — так вдруг весомо и грубо обрывают поток легкой грусти слова Ларисы, одной из героинь фильма «Зимняя вишня». Она напутствует подругу на неожиданно привалиший ей брак с серьезным расчетом — жизнь за границей с красивым, к тому же мягким и деликатным мужчиной, обладателем «мерседеса» и представителем некоей солидной организации в городе Женеве. И продолжает: «Да, вагон, только тут, конечно, все в замороженном виде, как в магазине, — «вишня зимой».

Так от нечаянно расцветшего по осени дерева мы перешли, опустившись на грешную землю, к проблеме вовремя невостребованного чувства. О чувствах чуть позже, поскольку столь значимый для «Зимней вишни» мотив заблудившегося в российских просторах «мерседеса» обращает наши мысли еще к одной картине

«ЗИМНЯЯ ВИШНЯ»
Сценарий В. Валуцкого. Постановка И. Масленникова. Оператор Ю. Векслер. Художник Б. Маневич. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор А. Зверева. «Ленфильм», 1985.

на женскую тему — «Самая обаятельная и привлекательная».

Здесь, правда, не «мерседес», но отечественные «Жигули», «пятерка» или даже «шестерка», одним словом, весьма престижной модели, вальяжно притормозив у тротуара, распахивают объятия скромнейшей труженице из некоего КБ. А в это время трое ее сотрудников, замерев от восторга и ревности, наблюдают картину «умыкания» молодой одинокой девушки.

А третья наша героиня — актриса Валерия Гончарова в фильме «Аплодисменты, аплодисменты...» — трясется в стареньком концертном автобусе, в таком, где и спят, и закусывают, и одеваются, и переодеваются, и кемарят всласть, если надо объехать несколько «культурных точек» за один рабочий день. Именно в этом обшарпанном, с одышкой, автобусе опадает и увядает шикарный дискоцветок клубного «шоу» со всем его блеском и нищетой, грохотом «лабухов» и честной, до пота, работой, с яростными улыбками во все лицо, которые, кажется, не стянуть потом никакими силами. И со свинцовой усталостью, что стережет тебя за сценой и знакома в полной мере таким вот бродягам, концертным бригадам, где с утра до ночи барабанят один и тот же «выход».

Нашему задрипанному автобусу тоже перерезают дорогу — на этот раз съемочная «Волга». Из нее выходит, как бог из машины, сам (!) режиссер-постановщик и предлагает Лере Гончаровой заветную драматическую роль. Но, увы, время желаний ушло, увяло, и только горький привкус несвершившегося останется с нами у погасшего экрана...

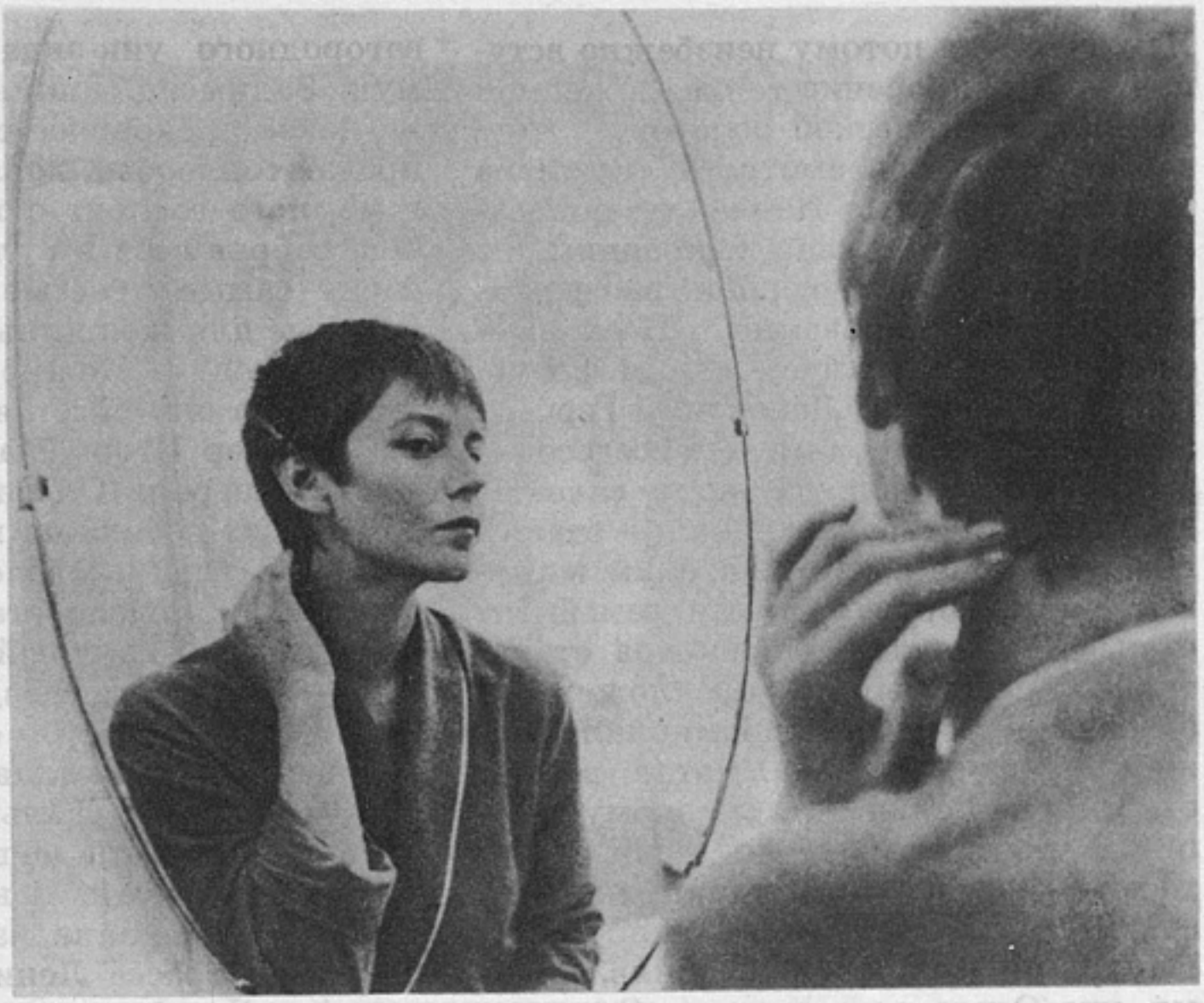
Впрочем, предупредим читателя сразу же, что фильм «Аплодисменты...», рассказывающий прежде всего о судьбе актрисы, коснется лишь краем интересующей нас темы. Но все-таки коснется. Потому что такая актриса, как Л. Гурченко, просто не может говорить о своих героинях однозначно. Ви́дение Л. Гурченко всегда многомерно, стереоскопично, и свою Леру Гончарову (чья судьба во многом повторяет ее собственную) она играет обделенной не только творчески, но и чисто человечески: женское достоинство героини тоже кажется ей порушенным. Хотя, казалось бы, есть и взрослая дочь, и любимый человек рядом. Однако же не случаен в фильме эпизод с посещением «журфикса» у бывшего мужа. Тут драма ее нереализованности как актрисы раскрывается через ущемленное женское самолюбие, одно усиливает другое. Тем острее, болезненнее драма Гончаровой, в которой так слилось творческое и личное.

Необходимо, однако, заметить: интересующие нас обертоны возникли в фильме как бы без ведома режиссера. Дебютант В. Бутурлин делал картину о судьбе актрисы и на этой стезе, увы, к истинной удаче не пришел. Может быть, и потому, что отделил судьбу актрисы от судьбы женщины. Л. Гурченко интуитивно стремилась компенсировать пробел, но швы остались, они видны. Как и подобает большой актрисе, Гурченко не боится показать крайнюю жалкость отвергнутой актрисы и отвергнутой женщины. И здесь, в четком осознании того факта, что отвергнутая женщина — это несчастная женщина, пожалуй, есть внутренняя полемика с «Зимней вишней», с ее концепцией и с ее героиней.

Впрочем, и Ольга из вышеупомянутого фильма, какой ее играет молодая актриса Елена Сафонова, трезво

«САМАЯ ОБАЯТЕЛЬНАЯ И ПРИВЛЕКАТЕЛЬНАЯ»
Сценарий А. Эйрамджана, Г. Бежанова. Постановка Г. Бежанова. Оператор В. Пиганов. Художник Е. Виницкий. Композитор В. Рубашевский. Звукооператор Л. Булгаков. «Мосфильм», 1985.

«АПЛОДИСМЕНТЫ, АПЛОДИСМЕНТЫ...»
Сценарий В. Мережко. Постановка В. Бутурлина. Оператор В. Васильев. Художник А. Рудяков. Композитор А. Морозов. Звукооператор Л. Гавриченко. «Ленфильм», 1984.



«Зимняя вишня».
Ольга — Е. Сафонова

оценивает ущербность своего положения. С той лишь разницей, что, в отличие от Леры Гончаровой, она бесконечно горда этой своей ущербностью. Бывает ведь так, что человек погружается в несчастье, как в некую стихию, как в летаргический сон. Чтобы потом восстать и омыться водой жизни. Вот такова она, Ольга, в ней есть сила утверждения воинствующей женственности, которая сама себя воскрешает, поддерживает, воспроизводит. Такое именно впечатление оставляет героиня, несмотря на все приписанные ей автором слова смирения: мол, семья — как родина, и женщина без семьи существовать не может. Она же вот существует? И мы чувствуем, что и будет существовать дальше. Как-то даже счастье ей не идет, исчезает отзвук трагического, что лежит на самом облике актрисы — да, скорее, актрисы, чем героини.

Елену Сафонову мы хорошо запомнили по картине «Возвращение Баттерфляй», рассказавшей незаурядную историю знаменитой украинской певицы Соломеи Крушельницкой. Уже когда мы смотрели фильм и искренне поражались зрелой игре совсем еще молодой исполнительницы, невольно приходила в голову мысль: а как ей жить дальше? Легко ли найти роль, подобную той, что она сыграла в «Возвращении Баттерфляй»? Об этом аспекте актерской проблемы пришлось уже как-то писать, но все актерские проблемы в первую голову связаны с режиссурой. А нас в данном случае интересует прежде всего драматургический поворот темы.

Итак, после блистательной трагической Соломеи — обыкновенная, рядовая Ольга, которую, впрочем, актриса не может и, по-видимому, не хочет играть как обыкновенную и рядовую.

Не хочет — и потому неизбежно вступает в противоречие с предложенной ей драматургической основой.

Мне пришлось смотреть «Зимнюю вишню» дважды. Поначалу показалось, что это милый, искренний, не без юмора фильм, хорошо разыгранный и срежиссированный. Несколько озадачивало появление таких фигур, как Вениамин (А. Леньков) и Герберт (И. Калныньш) с его «мерседесом».

Вениамин... фигура, надо сказать, достаточно экстравагантная — этакий перекати-поле с кандидатским минимумом и неопределенным семейным статусом. Александр Леньков старательно разыгрывает предложенный ему драматургический материал. Скажем прямо, материал этот весьма экзотичен. Вениамин, которому пришлись по душе Ольгины речи о святости семейных уз, пришел к ней на свидание с домашними тапочками. Наутро он ретировался, поняв, видимо, что Ольга ему не пара. Сама же героиня лишь плечиками передернула и снисходительно так, мило улыбнулась, глядя на нелепого жениха. Вспомним «Мама вышла замуж» или «Позови меня в даль светлую». Там о сложностях сближения женщины и мужчины было сказано куда убедительнее, чем это получилось в «Зимней вишне». Ситуация с Вениамином не выдерживает проверки реальностью. Ведь Ольга живет вдвоем с сыном. Он-то как на это реагирует?

Но самое слабое звено в фильме — это Герберт. Здесь все непонятно — кто он, что он, любит ли Ольгу или просто срочно надо жениться? В том, как строит роль актер, любви, скажем прямо, абсолютно не чувствуется. Расчет? Для такого цинизма Герберт слишком хорош — этакая ходячая добродетель плюс благородство. Понятно, что героиня не устояла.

Но если исключить эти крайние эскапады — Вениамин и Герберт,— то что останется? Останется коллизия, похожая на «Осень» Андрея Смирнова, о чем особенно напоминает эпизод загородного уик-энда, когда чужой муж Вадим на машине увозит Ольгу на некое прекрасное озеро. Здесь они предаются любви, ловят рыбу, едят ее и немного говорят о жизни. Здесь-то она, собрав себя в кулак, наконец говорит самые простые и самые невероятные для женщины слова: «Давай поженимся?» Можно себе представить, чего они ей стоят...

Режиссер Игорь Масленников пригласил на роль Ольги актрису, которая может и должна играть сильных женщин. Она и играет. А ситуации фильма то и дело ставят героиню в положение в высшей степени жалкое — быть может, здесь был замысел? Даже история с Гербертом, в сущности, тоже жалкая. Чувствуется, и сама Ольга в реальность этой блистательной партии не верит, ходит как лунатик по краю крыши — вот-вот упадет. Она и упала, как только догнала их на трассе Ленинград—Москва машина Вадима.

Во всех трех картинах, о которых идет речь, присутствуют сильные женщины. Даже скромница Надя из фильма «Самая обаятельная и привлекательная», куда как простенькая, характер имеет твердый, а уж ее-то подруга, социолог-теоретик жестокой женской доли,— та воистину женщина, создавшая самое себя. К коллизиям этого фильма мы еще вернемся. А пока заметим, что сильных женщин окружают мужчины, которых иначе не назовешь, как слабым полом. Таков опять-таки замысел. Хотя играют этих слабых мужчин актеры, что называется, первого ряда — В. Соломин в «Зимней вишне», А. Филиппенко, О. Табаков, А. Ширвиндт в «Аплодисментах...», Л. Куравлев, А. Абдулов и тот же А. Ширвиндт в «Самой обаятельной...» Что ж, живописно сгруппировавшись на заднем плане, они образуют выразительный фон для действий героинь, занятых решением своих судеб.

Валерия Гончарова — из сильных. А казалось бы, легкая, порхающая

«Самая обаятельная и привлекательная».
Пряхин — М. Кокшенов, Смирнов — А. Абдулов, Дятлов — Л. Куравлев

птичка, что каждому встречному-поперечному все про себя расскажет. Но это только видимость. Самое трудное, непоправимо трагическое — глубоко у нее в душе. Как трудно терпеть и ждать на глазах двух самых близких людей — дочери и мужа! Насколько легче плакаться в одинокую подушку, когда знаешь, что никому, ни единой душе не скинешь ни частички своей боли. Неудачи Гончаровой, отразившись в домашнем зеркале, словно множатся и вновь ударяют в нее стремительным бумерангом.

Так мы приходим к парадоксальному на первый взгляд предположению: а не проще ли в самом деле сильной женщине жить одной? И когда в финале фильма сам режиссер Шевцов (О. Табаков) является на квартиру к Гончаровой, где все так разительно не похоже на апартаменты «звезды», ему навстречу выходит муж (А. Филиппенко). Выходит, чтобы произнести решительный вердикт — жена, мол, не будет у вас сниматься. Да, в зеркале его восприятия отразилось только видимое: жену обидели. Если бы он, уверенный в себе мужчина, мог понять, что искусству, которому служишь, можно все простить — и жестокость, и надменность, и высокомерие! А он видит только женщину, жену, которую унизили ожиданием...

Недаром в фильме есть сцена, где Лера Гончарова после неудачной пробы прячется в ванной. И оттуда что-то кричит — что-то уничижительное для себя, для своего нынешнего существования, для своего дарования. Но она не хочет открыть дверь, она отвергает сочувствие мужа. Ну чем, в самом деле, он может помочь ей сейчас? Подставить свое плечо, чтобы на нем поплакать? О где, где эти времена, когда мужчина был кормильцем, единственной защитой и опорой! Прошли давно, остался всего лишь ритуал прежних семейных отношений.

«Аплодисменты, аплодисменты...». Гончарова — Л. Гурченко

Таких, как Лера Гончарова или Ольга из «Зимней вишни», такая видимость только раздражает. Брак в нынешнем его виде, по-моему, переживает кризис, и женщины, подобные нашим героиням, ощущают его особенно остро.

В системе фильма важна еще и та роль, которую так хочет сыграть Гончарова. Это ведь тоже сага о любви, о безнадежной любви военной поры, о встрече двух людей, безжалостно этой войной разлученных,— встрече трагической и, наверно, обреченной. Авторы хотят протянуть ниточку от той любви, от той женщины к нынешней Валерии Гончаровой (заметим, что эпизод кинопробы и монолог своей героини Гурченко играет с полной самоотдачей, с вдохновением). Может быть, они стремятся утвердить реальные ценности? Стоит ли гнаться за призраком прошлых лет, если сегодня есть нечто устойчиво существующее — дом, муж, дочь? Гурченко ломает подобную схему. Непонятно, согласны ли с ней авторы фильма. Если да, то зачем двойственный, с отказом от роли, финал? Для пущего драматизма?..

В ироническом ключе поворачивает тему невостребованного чувства комедия «Самая обаятельная и привлекательная». Площадку здесь держат уже две сильные женщины — Надя (Ирина Муравьева) и ее подруга Сусанна (Татьяна Васильева). Надо заметить, нечастая гостья на нашем киноэкране, Васильева вырастает в редкостную характерную актрису. Муравьева после «Карнавала» как будто предпочитает краски пастельные, явно приглушенные и позволяет себе солировать только в некоторых эпизодах. Учитывая присутствие ярко характерной партнерши, такое решение очень точно.

В драматургическом материале роли Нади нет как будто никакой но-

визны: гадкий утенок превращается в прекрасного лебедя. Это один из самых расхожих киносюжетов, какие только есть в истории кино. Но важны детали.

Итак, обыкновеннейшее КБ, где за кульманами стоят несколько наших героев: Надя, пожилая и бойкая Клавдия Матвеевна (Л. Иванова), «три мушкетера» — Миша, Леша и Володя, а за стеклянной перегородкой (прекрасно найденная деталь) — начальник (Л. Перфилов).

Так бы ему и существовать, этому КБ с его кульманами и начальником под стеклом, если бы на Надином горизонте не возникла случайно бывшая школьная подружка Сусанна. Как оказалось, она занимается дефицитной наукой психологии брачных союзов. У самой Сусанны брак вполне надежный — с флейтой-пикколо (А. Ширвиндт), которую (вернее, которого) она нашла, приручила, воспитала и возвысила до собственного уровня, то есть до уровня собственных представлений о комфорте. В ее семье, как и в квартире (то и другое, Сусанна уверена, на уровне «мировых стандартов»), все отлажено, словно в хорошем агрегате. Мы потому употребили здесь это слово — агрегат, что в фильме есть великолепный эпизод со всамделишным агрегатом, испытывать который в командировку едут трое — Миша, Володя и Надя.

Однако же агрегаты часто дают сбои, в том числе и семейные. Сооруженный по всем правилам науки, той самой психологии межличностных отношений, которой занимается Сусанна (а может быть, именно поэтому?), он подтачивается изнутри свободными ветрами непредугадываемой жизни. Флейта-пикколо, полный безграничного уважения к жене и к будущей ее диссертации, кажется, изменяет супруге и, вероятно, уже не в первый раз. С просьбой прикрыть его он является к Наде, и та сокрушенно смотрит на руины надежнейшего и благополучнейшего брака. А подруга Сусанна, само воплощение научной организации брачного союза, стремительно, на глазах, теряет свои яркие доспехи, превращаясь в рядовую обманутую бабу. Впрочем, такой мы ее не видим, а только можем вообразить. Однако же, когда она снова возникает на экране, жизнестойкость сильной представительницы слабого пола кажется тем более наивной и жалкой, чем увереннее держится гордая и прекрасная Сусанна.

Ну а что же Надя? Мы уже говорили, что Ирина Муравьева, несмотря на приоритет героини фильма, великодушно уступает площадку своей партнерше, отчего, однако, по законам истинного гостеприимства не теряет, но выигрывает. В ее стиле нет той яркой бенефисности, какая была в «Карнавале»,— да ведь и роль другая. В ней меньше смешного, больше печального, и актриса это очень тонко чувствует.

Основной «расклад» персонажей — Надя и «три мушкетера» из КБ — позволяет актрисе проявить разные стороны характера своей героини. Она несколько искусственно развязна с «кабешным» красавчиком Володей (А. Абдулов), наставнически фамильярна с Лешей (М. Кокшенов), спокойно дружественна с единственным женатым членом коллектива Мишей (Л. Куравлев), что, впрочем, не мешает ему заподозрить Надю в матримониальном экстремизме. Очень смешны в исполнении Муравьевой эпизоды с фарцовщиком (И. Ясулович) и особенно командировки, где двое ее коллег решили в целях обольщения местных девушек прикинуться дрессировщиками.

Одним словом, И. Муравьева проводит свою героиню через некоторые искусы судьбы (впрочем, вариант обольщения институтского красавца ей и самой кажется неосуществимым), чтобы вернуться в исходное положение. Но не в положение засидевшейся девицы, а опять-таки человека в достаточной степени сильного — сильного

сознанием своего достоинства. Это не значит, что Надя не хотела бы выйти замуж (в лице партнера по настольному теннису авторы явно видят ее будущего жениха), но это значит, что унижаться ради того, чтобы непременно оказаться замужем, не хуже других, она не станет. Попыталась было, но поняла, что не ее это стезя. И хотя нам несколько грустно видеть, как возле концертного зала Надя неожиданно обнаруживает за спиной Володи свою соперницу, мы понимаем, что жалеть ее не надо...

...Итак, названные фильмы сталкивают нас с женщинами сильными и независимыми. Окружающие их мужчины — те, кто сватается к ним или домогается их любви,— им, конечно же, не ровня. Видимо, столь настойчиво повторяющийся на экране мотив имеет определенные опоры в жизни. Но есть еще и счет искусства. А по этому счету фильм вызывает большее доверие, когда понятны позиции обеих сторон — в данном случае не только сильной, то есть женской, но и слабой, мужской. Вот, например, во «Времени желаний» А. Гребнева и Ю. Райзмана Светлана Васильевна (В. Алентова) — уж куда как сильная личность, но ведь ее муж в исполнении А. Папанова не перестает быть нам интересен только потому, что он в чем-то слабее ее. Нас захватывает их диалог, драматургия их отношений. Когда в фильме сталкиваются личности, в реальность которых мы верим, когда они предъявляют свои позиции, а не просто украшают интерьер, и высекается искра конфликта.

Картины, о которых идет речь, имеют немалый зрительский успех. Тема женской судьбы бессмертна и актуальна: сегодня, вчера и всегда.

Нас тоже привлекает непреходящая злободневность этой темы. Как она разрабатывается сегодня, в середине 80-х? Какие привносит на экран жизненные черты? Пожалуй, это интереснее, чем расставить оценки по привычной критической шкале...

Евгений Марголит

И смех, и слезы, и любовь

Разборы и размышления

«Законный брак».
Игорь — И. Костолевский,
Ольга — Н. Белохвостикова

Парадоксальная ситуация складывается сегодня в кинематографе: разнообразные аттракционы, призванные максимально обострить сюжет, частенько вытесняют его и сами стремятся стать основным содержанием фильма. Репертуар предлагает нам сегодня блюда, состоящие едва ли не из одних острых приправ. Если уж старая добрая индийская мелодрама спешно осваивает приемы каратэ и стиль «диско», стоит ли удивляться, что у нас появляется фильм «Пришла и говорю», состоящий из одних аттракционов, сюжет же в нем вовсе отброшен за ненадобностью.

Между тем если принимать сюжет как историю судьбы, историю роста человеческой души и развития характера, а переживание — как освоение чужого опыта (то есть превращение его в свой), то что же происходит с «переживательным» кино, когда сюжет начинает исчезать? Иными словами: что же теперь переживать?

Кажется, К. И. Чуковский первым заметил, что слово «переживать» в последние десятилетия стало употребляться без пояснений. Никакого «что» уже не требуется. «Переживать» значит теперь просто выпустить накопленные эмоции: «открыть клапан», «снять стресс». Небудничное, экзотическое зрелище для этих целей — прекрасное средство. Герой в таком случае уже не определяет построение сюжета, он, по сути, выполняет роль экскурсовода в луна-парке.

Картин ежегодно выходит сотни три — наших и зарубежных. Попробуй завлеки в таком потоке, обрати на себя внимание, изыщи престижные для современного зрителя средства...

И вот «Законный брак» — картина на удивление, до трогательности простодушная, с какой-то отчаянной и беззащитной решимостью делающая — это сейчас-то! — ставку на самоценность рассказываемой истории, пусть и разыгранной популярными актерами.

А история такая. Летом 1942 года в тыловом среднеазиатском городе молодой талантливый актер на амплуа героя-любовника из эвакуированного московского театра натыкается на свою землячку — похожую на заморенного лягушонка девчонку, которая буквально погибает от жесточайшей малярии. И поскольку герой благороден не только на сцене, но и в жизни, он решает спасти ее — вывезти в Москву. А так как это крайне сложно — нужно специальное разрешение, — то решительный молодой человек пускается на авантюру с благородными целями, устраивает чуть ли не силком фиктивный брак и забирает девчонку с собой, поскольку театр возвращается в столицу. Там, однако, выясняется, что в дом, где жила героиня, попала бомба. Тогда герой поселяет ее у себя в комнате коммуналки, а сам перебирается к сестре. Особого внимания на девушку он не обращает: та красотой явно не блещет, а главное — героя занимает другое: как попасть на фронт. Он добивается своего и тут только понимает, что не развелся до сих пор потому, что (ну, конечно же!) полюбил героиню. Он договаривается о встрече (героиня дежурит в госпитале), но в это время приходит повестка, и решающее объяснение происходит на бегу, возле трамвайной остановки. Подходит трамвай, герой прыгает в него, героиня машет рукой, затем титры сообщают нам, что он погиб летом 1944 года в боях под Минском...

Сюжет, конечно, трогательный, «переживательный» — слов нет, но ведь и традиционный донельзя — сколько раз такое на экране было! Впрочем, авторы традиционности этой и не скрывают и средства применяют не традиционные даже, а прямо-таки старомодные. Это в наше сложное и

«ЗАКОННЫЙ БРАК»
Сценарий А. Белова. Постановка А. Мкртчяна. Оператор М. Коропцов. Художник В. Поляков. Композитор И. Шварц. Зукооператор Ю. Фетисов. «Мосфильм», 1985.

нервное время любая ситуация в искусстве готова в драму обратиться. Согласно же логике искусства былых времен, фиктивный брак — ситуация заведомо анекдотическая, водевильная.

Итак, герой-красавец не сразу замечает любовь к нему скромной, незаметной героини, наделенной множеством добродетелей, в том числе и нерушимой девичьей гордостью. Отсюда все недоразумения и перепалки, составляющие сюжет. И все перипетии — тоже. Если героиня невзрачна на первый взгляд, то пускай и предстанет такой, что коллега по сцене при знакомстве воскликнет: «Какой ужас!» (Героиня представлена в качестве жены.) А герой невозмутимо ответит: «Ничего, бывает». Если герои едут в поезде — значит, должны отстать. Если отстали — значит, должны добираться комедийно (в данном случае на упрямом ишаке). Если герой несколько легкомыслен, как и подобает красавцу, то непременно, выйдя из роли, начнет заигрывать с девушками в присутствии жены. Даже комического старика вспомнили — здесь это носильщик-инвалид. В пылу очередного спора герой разворачивает тележку с багажом героини и... самим носильщиком, не успевшим слезть, и резво катит по мостовой.

Все это, повторяю, настолько старомодно, что кажется, авторы просто поддразнивают нас этой старомодностью. Однако здесь отнюдь не играют в «ретро». Комедийные ходы выстраиваются с простодушной деловитостью. В мелодраму тоже не играют — при таком раскладе она просто возникает сама собой. Картина бестильна, или, точнее, внестильна. Тут вроде бы только и остается пожать плечами да отмахнуться от нее, как от курьезного анахронизма, но что-то удерживает, заставляя вглядеться в фильм повнимательнее. Что?

Интонация.

В ней такое искреннее и неподдельное переживание рассказанной и разыгранной истории, что отмахиваться как-то неловко. Что-то, значит, нужно этой ленте от нас, что-то задевает, чем-то тревожит. И такая вера в важность и значительность происходящего, что авторы обходятся без «аттракционов».

Сюжет рассказан просто, как запомнилось сценаристу, через все это прошедшему, а запомнилось и помнится — чем дальше, тем острее — болью. Недаром же на рубеже 70—80-х годов в литературе возникли новые имена писателей-фронтовиков, и стало очевидно, что ничего с годами не забылось, не улеглось, наоборот — еще больнее стало. «Мне больно. Мне все эти годы больно!» — помните этот крик на первой же странице «Самоходки номер 120» Константина Колесова? И новое по сравнению с классической уже «лейтенантской прозой» не в том, *что* вспоминают (вспоминают-то все то же), а *кто и как* вспоминает. Новое — в интонации рассказа.

На склоне лет люди самых разных профессий стали рассказывать о том, что пережили в войну. Рассказывать потому, что пережитое, оказалось, не уходит из памяти, и уже невозможно носить все в себе самом — надо выговориться, выкрикнуть это самое «мне больно!», чтоб услышало как можно больше народу.

Как раз главное, на мой взгляд, достоинство сценария Афанасия Белова (заметьте — не профессионального драматурга, а известного, особенно в первые послевоенные десятилетия, эстрадного артиста *разговорного* жанра) в том, что он идет не от литературной традиции, на литературные совершенства не претендует. Перед нами история «ну прямо как в кино», и выделено в ней как раз то, что совпадает с представлениями о кино, в те годы как раз и сформированными.

Этот сценарий напоминает пересказ виденного фильма. И как бы ни был невнятен, косноязычен даже рассказ

«Законный брак».
Игорь — И. Костолевский

искренне взволнованного человека, мы, в конце концов, откликаемся на него, домысливаем невнятно произнесенные слова. Профессиональная безупречность дикции и литературного произношения тут просто неуместна — суть вся не в тексте, а в интонации. Она и задевает.

«Задетость» интонацией рассказчика-сценариста определила и режиссуру Альберта Мкртчяна, и игру исполнителей главных ролей — Наталии Белохвостиковой и Игоря Костолевского. Их очень доверительное и уважительное отношение к жанру. До него не снисходят, его не имитируют — в нем работают. Работают серьезно, ответственно, изобретательно. И комедийные трюки, на которых замешано действие, не кажутся нам надуманными, и заведомая мелодраматичность сюжета не вызывает упрека в упрощении, примитивизации. Картина скромна и простодушна — но не примитивна.

Похоже, интонация в данном случае и рождает жанр. История, рассказанная в «Законном браке», не стилизована под мелодраму, но пережита как мелодрама ее создателями. И уже вне сознательных намерений авторов вступает в свои права жанровая память, которая в нашем случае оказывается причастна и памяти исторической.

Дело в том, что в годы войны неожиданно произошел всплеск массового устного творчества, причем преимущественно в лирико-драматическом, балладном жанре. И отправной точкой сюжета являлась счастливая жизнь, в один момент разрушенная войной. Были ли 30-е годы идиллией или не были — но они стали ею в считанные недели 1941 года. Стали легендой, своеобразным «золотым веком» в искусстве тех лет, испытавшем сильнейшее влияние фольклора. Не просто разлука влюбленных составляла основной сюжет устных

жанров, но прежде всего разрушение дома, семейного очага. И если в искусстве предвоенных лет семья — это своего рода минимальная боевая единица, а девушка — «боевая подруга», ровня мужчине, меряющаяся с ним силами в труде, то с началом войны все изменяется. Теперь наоборот: военное подразделение — семья. Не функциональные армейские, но семейные, родственные отношения связывают людей, защищающих свой дом-страну. И женщину — хранительницу очага.

Но именно семейный очаг, дом и составляют основу модели космоса, мироздания в «простодушной» мелодраме. Законный брак, которым непременно завершается сюжет, здесь не просто счастливая концовка, «хэппи энд»— предмет для насмешек со стороны тонких ценителей изящного. Это знак устойчивости описываемого мира, залог его продолжения. Дом — ячейка, из которой возникает новая жизнь.

Я не собираюсь, естественно, ставить знак равенства между произведениями военных лет и картиной, поставленной сегодня. Хотя бы потому, что если даже сценарист мог (предположим такой полуфантастический вариант) передать мироощущение тех лет в нетронутом виде как участник рассказываемых событий, то режиссер и актеры принадлежат к поколению послевоенному. Мне как раз и интересно, что они — осознанно или неосознанно — вносят в фильм из своего опыта, как эту балладу-сценарий воспринимают.

Здесь, по-моему, есть нечто сходное с тем, как поем мы сегодня песни военных лет (а ведь поем-таки, не забываем). Мы понимаем их наивность, она нам не мешает, но даже в самых бодрых слышится нам щемящая нота — вспомните, какой горечью наполнилась для нас залихватская «Смуглянка» после фильма Леонида Быкова «В бой идут одни «старики».

Впрочем, есть параллель еще более близкая: наше нынешнее восприятие фильмов предвоенных лет. Вы обратили внимание, что сегодня они вновь начинают приобретать популярность? Видимо, это происходит потому, что выросло поколение, для которого те идиллические комедии никогда не были настоящим, а всегда только прошлым, и наивность их не мешает, как не мешает вся едва ли не экзотическая атрибутика их мира,— напротив, она является главным возбудителем интереса к ним, вызывая умиление. Зато наивная идилличность тех лент заставляет нас еще острее ощутить ту драму, которую предстоит пережить отраженному в них миру.

Собственно говоря, на эффекте сегодняшнего нашего восприятия старых лент «Законный брак» и построен. Две полярно разведенные в искусстве военных лет реальности — предвоенная и военная — накладываются тут одна на другую, снятые как бы двойной экспозицией. Потому и комедия разворачивается тут посреди войны. Мгновенно, как бы волной исторического взрыва выброшенные из предвоенной идиллии, герои наспех, второпях доигрывают ее среди рушащихся домов. В конечном счете сюжет картины и заключается в созревании героев — постижении ими действительного масштаба событий и своего места в них.

Не потому ли, начавшись как комедия, фильм по мере движения сюжета все более приобретает черты мелодрамы? Хотя вот что интересно: ведущий прием по-прежнему остается комедийным, но уже работает на мелодраму.

Вот герой в ожидании встречи после решающего объяснения готовит брачное ложе из узенькой коечки и стульев. Пробуя прочность его, оказывается на полу с обескураженным видом. Между тем он не знает еще, что героиня не придет. Она осталась в госпитале на внеочередное дежурство вместо получившей похоронку сменщицы. Она уверена, что у них в запасе еще два

«Законный брак».
Ольга — Н. Белохвостикова,
Игорь — И. Костолевский

дня до отправки героя на фронт, в то время как новая повестка приказывает явиться наутро.

Что нам делать?

Смеяться?

Плакать?

Даже самые мелодраматические детали тут имеют комедийную если не подоплеку, то подоснову. Героиня в одиночестве берет детские ползунки и начинает водить их по столу, будто учит младенца ходить — тут даже чаплинский «танец булочек» вспоминается, кстати, именно перед войной, когда шли «Огни большого города» и «Новые времена», Чаплин у нас был особенно популярен.

Это уважительное отношение к канону, понимание его исторического происхождения, если угодно, исторической прописки придает особую достоверность актерскому дуэту. Ведь действие «Законного брака» развертывается в эпоху, когда этот канон был еще живой реальностью — реальностью идеала. Причем экранной реальности тогда верили едва ли не больше, чем реальности окружающей. Вот почему реальность и жанр в картине не враждуют. Происходящее полно традиционной условности и в то же время достоверно. Иными словами, сам канон приобретает в фильме конкретность исторической реалии. Приобретает ее в нашем общем с создателями фильма переживании. От этой общности переживания — особая трогательная интонация ленты. Или — еще точнее — доверчивость ее интонаций, вера в то, что нас, сидящих в зале, история эта тоже заставит переживать.

В игре актеров та же доверительность. Дистанция между экраном и зрителем в значительной мере снимается. Надо видеть, как отважно некрасива и впервые, по-моему, так трогательна Наталия Белохвостикова, как решительно — не по-киношному — мужествен оказывается (после

своих-то «голубых» героев) Игорь Костолевский, как оба не боятся быть смешными и потому становятся близки зрителю. Та обостренная нежность, с какой актеры сыграли своих героев, идет от их сегодняшнего мироощущения — от знания того, что героям этим было уготовано. И именно отношение актеров к своим героям делает убедительной неизбежно трагическую развязку фильма. Когда в последних кадрах к героям, прощающимся на остановке, с тяжелым лязгом подползает трамвай, который разлучит их навсегда, подползает как некое воплощение смерти, войны, рока, возникает ощущение, что этот образ рождается здесь чуть ли не помимо воли авторов: само течение рассказа порождает его. Похоже, авторы пребывают даже в некоем изумлении: смотрите-ка, образ! — и торопятся указать на него перстом: подкладывают под изображение рев танков, канонаду и усаживают в кабину трамвая пожилую женщину с тяжелым и грубым лицом (так и хочется сказать — ликом судьбы). Между тем что может быть страшнее и неотвратимее самого реального трамвая для людей, которых он разлучит навсегда?

Драматизм ситуации здесь прежде всего в том, что любовь возникает именно в виду войны, близящейся разлуки. Любовь тут порождена войной, и трагическая ее обреченность определяется самой идиллической чистотой отношений. То, что окончательное выяснение или, вернее, уяснение отношений совпадает с уходом героя на фронт, тут вряд ли случайно, как и то, что любовь в картине подчеркнуто заземлена, воплощена в предельно бытовых реалиях: пришитой пуговице, выстиранной рубахе, прибранной комнате. Не атрибуты ли это семейного очага, дома, о котором шла речь выше? Быть может, это и есть символика дома — то, за что герой уходит умирать?

Конечно, авторы фильма не замахивались на какие-либо глобальные философские обобщения — они просто и доверительно рассказали историю, случившуюся с двумя молодыми людьми в годы войны. Но есть логика жанра, его память, и есть история, эту память обусловившая. И вряд ли кто-то будет возражать, если я скажу, что в фильме отразилась одна характернейшая черта той эпохи: обостренное ощущение родовой, семейной связи между людьми, короче — неформальной связи.

Ощущение, которое выходит на поверхность нашей общественной жизни в момент серьезнейших исторических испытаний. Ощущение, которое, кажется, уже становится знаком этих испытаний, их сигналом.

Жанр в данном случае оказывается выражением определенного мироощущения, и в этом смысле он причастен истории, ее драме.

Отсюда главное достоинство «Законного брака». Ситуация, представленная в фильме, не просто разыграна, но — и это главное! — в нее веришь как в подлинную. Я не о том, что основа тут документальна — может, документальна, а может, и вымышлена. Не это важно. И историю, тысячу раз задокументированную, и историю вымышленную авторам надо пережить, поверить в ее реальность — «над вымыслом слезами обольюсь», — только тогда она может тронуть и зрителя, заставить его переживать. Согласен, в этом утверждении нет никакого откровения. Но вот выходит очередной «набор аттракционов», а мы начинаем с серьезным видом рассуждать о значительности проблемы и о том, что, к сожалению, авторам не во всем удалось найти необходимые для полноценного воплощения замысла выразительные средства и т. д.

Но как часто не в «средствах» дело, а в слезах над вымыслом...

Андрей Шемякин

Где искать приключения?

Разборы и размышления

Что-то потянуло наш приключенческий кинематограф на берега туманного Альбиона. Сначала — «Женщина в белом» и «Тайна «Черных дроздов» В. Дербенева, теперь — «Человек-невидимка» А. Захарова и «Черная стрела», поставленная С. Тарасовым вслед за «Балладой о доблестном рыцаре Айвенго». И все это на фоне телеэкранизаций Диккенса («Тайна Эдвина Друда»), того же Стивенсона («Приключения принца Флоризеля» и «Дом на дюнах»), сериала о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне. Внушительный список! Он побуждает задуматься о закономерностях формирования текущего кинорепертуара, вдруг превратившегося в одном из своих подразделений в своеобразную кинотелеантологию английской приключенческой классики.

Есть ли в таком концентрированном интересе своя необходимость, закономерность? А если есть — в чем она?

Можно предположить, что здесь проявляется обоюдное желание редакторов и режиссеров обновить фабульный ассортимент. Ведь кое-какие остросюжетные механизмы в нашем приключенческом кино изрядно поизносились. Так современное столкновение доверчивого изобретателя с коварными агентами империализма («Смерть на взлете») переносит нас прямехонько в 30-е годы, когда успехом пользовался фильм «Ошибка инженера Кочина».

«Черная стрела»

«ЧЕЛОВЕК-НЕВИДИМКА» (по мотивам одноименного романа Г. Уэллса)
Сценарий А. Захарова, при участии А. Дмитриева. Постановка А. Захарова. Оператор В. Шувалов. Художники Д. Богородский, В. Фабриков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Поздняков. «Мосфильм», 1984.

«ЧЕРНАЯ СТРЕЛА» (по мотивам одноименного романа Р. Л. Стивенсона)
Сценарий и постановка С. Тарасова. Оператор М. Ардабьевский. Художник А. Кузнецов. Композитор И. Кантюков. Звукооператор Е. Попова. «Мосфильм», 1985.

С другой стороны, сколько бы ни говорилось о рекреационных, развлекательных функциях кино, даже в самых «легких» своих жанрах, к коим принято причислять и приключенческий, оно утверждает свой эстетический престиж и определенный уровень содержательности. Взять хотя бы «Белое солнце пустыни» или «Мертвый сезон».

В период усталости жанра — а приключенческое кино переживает сейчас, как нам кажется, именно такой драматический период — содержательность оказывается особенно дефицитной и, что самое главное, искомой. Ведь только «содержательность» способна вдохнуть в жанр новую энергию, и это осознают или уж, во всяком случае, интуитивно ощущают сегодня многие художники.

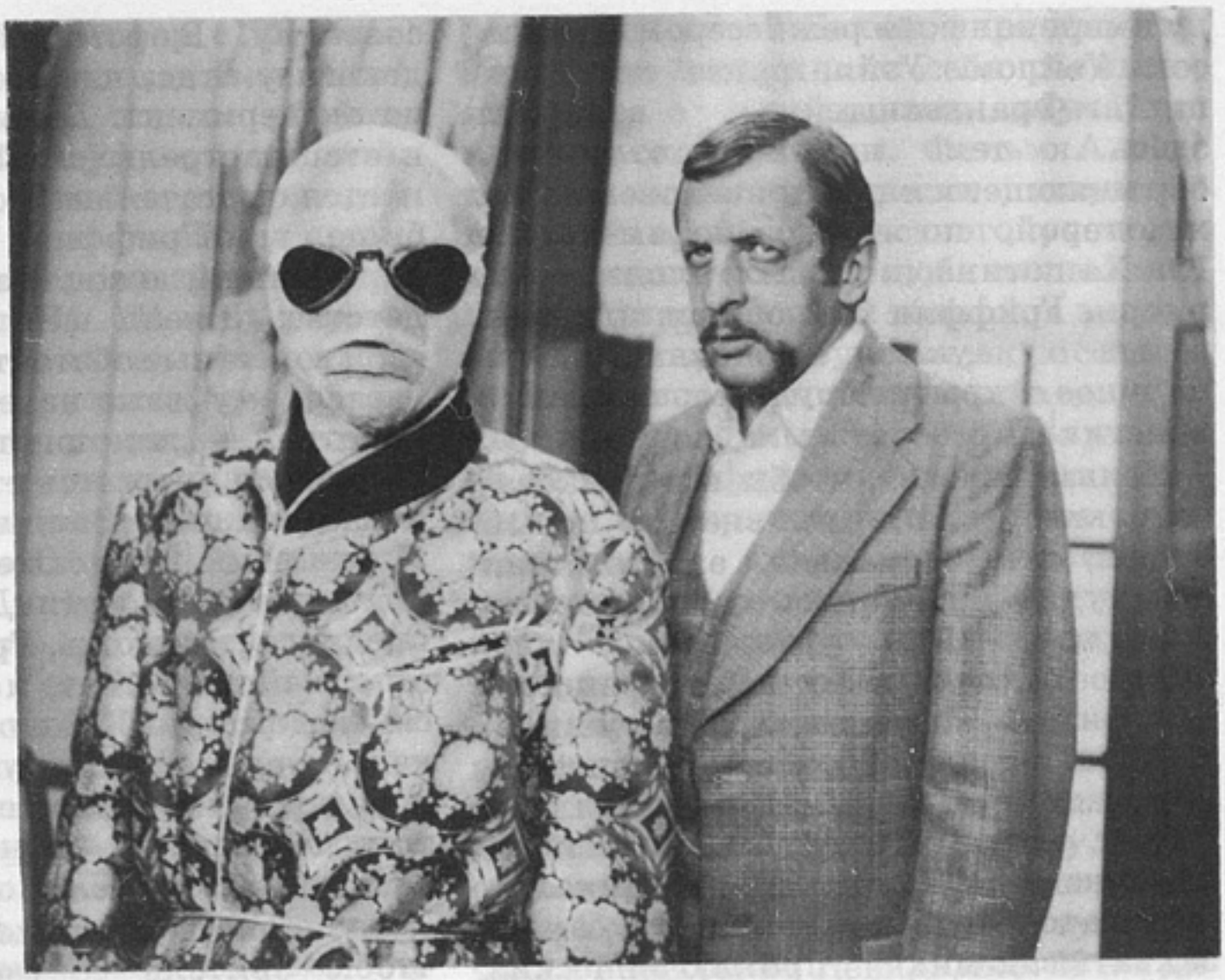
С этой точки зрения английская приключенческая классика представляет особый интерес. Она издавна была непосредственно связана с развитием магистральных литературных течений от В. Скотта к Ч. Диккенсу, а затем и к У. Коллинзу, Р. Стивенсону, Г. Уэллсу, которые, будучи классиками приключенческого жанра, одновременно являлись и прямыми наследниками традиций романтического и викторианского романа.

«Человек-невидимка» Г. Уэллса и «Черная стрела» Р. Стивенсона (а о киноверсиях этих произведений и пойдет речь) как раз давали художникам возможность совместить приключенческую остросюжетность, привлекательную для самых разных зрительских категорий, с содержательной глубиной, проблемностью, по-своему актуальной и сейчас. Во всяком случае, авторам киноверсий представлялся случай повысить художественный потенциал жанра за счет более глубокого познания и осмысления действительности. Удалось ли кинематографистам сделать это? Попробуем разобраться. И, руководствуясь прокатной хронологией, начнем с фильма А. Захарова.

●

Среди научно-фантастических романов, написанных Гербертом Уэллсом, «Человек-невидимка» и еще, пожалуй, «Борьба миров» занимают особое место. До Уэллса фантастика была прежде всего н а у ч н о й в том смысле, что исследовала проблемы, связанные с научно-техническим (и даже технологическим) прогрессом, теми поистине безграничными возможностями, какие открывала человеку дерзающая мысль. Уроки этой «жюльверновского» типа фантастики были Уэллсом усвоены, но сам он стал родоначальником другой и, как выяснилось, значительно более плодоносной ветви жанра. Его занимало не то или иное научное открытие само по себе, а в первую очередь те последствия, к которым мог привести прогресс в науке. Теперь подобные произведения называются «романами-предупреждениями». И хотя Уэллсу принадлежат и романы-утопии, рассматривающие позитивные варианты эволюции человечества, эпитет «великий» он заслужил все-таки за свою редкостную по тем временам способность увидеть опасность там, где даже самые прозорливые современники усматривали лишь торжество разума и мудрости «преобразователей природы».

В «Машине времени», в ряде других романов Уэллс воспроизводит некую социальную модель и переносит ее в будущее или на другие планеты. В «Человеке-невидимке» и «Борьбе миров» он впрямую столкнул с возможным будущим не условных путешественников во времени и пространстве, а своих современников, само общество, каким оно уже было описано его предшественниками — английскими романистами второй половины XIX века. Он открывал соотечественникам такие футурологические бездны, что трещал по швам патриархальный, нравственно детерминированный мир викторианской Англии. В частности, действие «Человека-невидимки» происходило в провинциальном Ай-



«Человек-невидимка»

пинге. Туда и явился в морозный и вьюжный день незнакомец из Лондона, поразивший посетителей и хозяев заштатного трактира «Кучер и кони» своим необычным видом.

Эта чреватая катастрофой напряженность во взаимоотношениях героя и его непосредственного окружения выписана Уэллсом с реалистической достоверностью. Но перед нами отнюдь не приземленный и сниженный вариант романтического конфликта «гения и толпы». Значение «Человека-невидимки» как философского романа состоит в том, что конфликт, являющийся пружиной сюжета и состоящий в преследовании Невидимки (такова авантюрная линия повествования), по существу выдает абсолютную неподготовленность общества к подобным скачкам за пределы разумно постигаемых явлений. Открытием Уэллса и стало изображение взаимного ожесточения ученого, отвергнувшего все моральные нормы во имя своего изобретения и готового немедленно поставить это изобретение на службу злу, ответить террором на террор, и невежественных обитателей Айпинга, затравивших и уничтоживших Гриффина — «даровитого физика, равного которому еще не видел свет». Особый трагизм ситуации виделся писателю в том, что возглавлял толпу преследователей не кто иной, как доктор Кемп, университетский товарищ Гриффина, казалось бы, способный и оценить его открытие, и, быть может, предотвратить ужасный конец. В неотвратимости такого конца содержалось предупреждение. Раскрыть его смысл можно было по-разному и с помощью разных искусств. В том числе и кинематографа.

Зрители старшего поколения помнят, вероятно, экранизацию «Человека-невидимки», сделанную в 1933 го-

ду американским режиссером Джеймсом Уэйлом. Уэйл, ранее поставивший «Франкенштейна», вернулся здесь к теме научного открытия, обращающегося против человека. Сам же герой, по точному замечанию Ю. Ханютина, «не был злодеем априори. Гриффин становился злодеем, забыв о науке и ее целях, сделав научное открытие орудием завоевания власти»[1].

Нельзя сказать, чтобы в истолкование книги был привнесен новый смысл, но в давней экранизации подспудно проявилось и то конкретное, пока лишь угадываемое зло, которое нес в 30-е годы фашизм. История о Невидимке обнаружила, таким образом, способность меняться во времени. Придуманный Уэллсом сюжет обретал статус классического, картина же Уэйла осталась в анналах кинематографа как одна из самых захватывающих приключенческих лент 30-х годов.

Надо полагать, А. Захаров имел представление и о философском потенциале первоисточника, и о его прежних интерпретациях. Но совершенно очевидно, что его не удовлетворили ни авторское понимание образа Гриффина, ни уже существующий киноэквивалент этого образа.

Впрочем, даже Уэллс в финале сочувствует своему отверженному герою. И мудрено ли в таком случае, что современный режиссер идет дальше и, в полном согласии с канонами нашего приключенческого кино, предпочитающего иметь дело с положительными героями, полностью высветляет личность Гриффина и делает его чуть ли не мучеником от науки?

Более того, Гриффин, каким его задумали сценаристы А. Захаров и А. Дмитриев и сыграл А. Харитонов, полная противоположность уэллсовскому. В романе ученый украл деньги у отца, чтобы довести до конца эксперимент. Деньги были чужие, и отец застрелился. Фильм же начинается трогательной сценой на кладбище, где Гриффин, только что похоронивший отца, излагает подруге детства Джейн (Н. Данилова) все свои горестные обстоятельства. Оказывается, ему даже нечем погасить долги отца — все пошло с молотка, и он боится, что может не завершить исследования. «Важный эксперимент. Я близок к цели. Отец помогал мне, а теперь...» И хотя Джейн от души предлагает помощь, Гриффину нужен опытный ассистент, и он отправляется к доктору Кэмпу (Р. Раманаускас) — единственному персонажу, более или менее похожему на злодея в том перевернутом с ног на голову знакомом сюжете.

Сценаристы и режиссер делают все, чтобы зритель сочувствовал герою. Ему даны воспоминания о счастливом детстве — на экране появляется волшебная лавка из отроческих грез, а ее владелец (Ю. Катин-Ярцев) поможет Невидимке в трудный час и даст ему одежду — изобретателю не придется ни у кого красть. Он незлобив и необидчив — мягким голосом и дружелюбным тоном убеждает бродягу Марвела (Л. Куравлев) ему помочь, а тот хамит, обманывает и удирает при первой возможности. Напомним, что в романе Невидимка к моменту встречи с Марвелом был доведен до бешенства и, по его собственным словам, «готов был убить». В фильме даже обращение Гриффина с преследователями в Айпинге почти отеческое.

А во время последней встречи с Кэмпом Невидимка с негодованием отвергает предложение доктора, мечтающего установить власть террора. «Я не допущу, чтобы мое открытие стало орудием зла»,— говорит Гриффин, обнаруживая черты едва ли не романтического героя, излюбленного нашим приключенческим кино.

---

[1] Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. М., 1977, с. 118.

Этот последний разговор с Кэмпом (потом будут погоня, людское скопище на ярмарке и подлое убийство Джонатана Гриффина лопатой, истошные крики Джейн, потерявшей любимого: «Нет! Нет!») авторы пытаются сделать «мировоззренческим» средоточием картины. Но ведь для того, чтобы этот замысел был адекватно воспринят зрителем, следовало бы не только под конец, а на протяжении всего фильма акцентировать «мировоззренческую» тему. Таковая не прослеживается. Разве что в начале картины можно отметить еще одну философскую «вспышку», когда в разговоре со своим идеологическим противником Кэмпом Гриффин обмолвится: «Польза... Я не думал о практической стороне дела. Проникнуть в тайны природы, научиться управлять ее законами, разве не это цель науки?» Он, стало быть, не только по-человечески бескорыстен, он еще и программно бескорыстен. Адепт «чистой науки». Вот в чем фокус.

Чтобы поднимать на щит подобное научное сознание в последней четверти XX века, надо, очевидно, быть Робинзоном Крузо, прожившим вдали от цивилизации по крайней мере лет сто. Уже Уэллс, писавший книгу в конце XIX века, был озабочен проблемами нравственности в науке. Так стоит ли нам, прекрасно знающим о драматичности отношений науки и нравственности в XX веке, умиляться наивности инфантила от науки?

А. Харитонов в роли Гриффина, пытаясь преодолеть свое кинематографическое амплуа мужественного юноши, играет жертву, беззащитного ребенка. И хотя на его губах временами играет демоническая усмешка (особенно в момент превращения), выдающегося ученого, переживающего сложную нравственную коллизию, на экране нет.

Кто же борется за право совершить и довести до конца научное открытие? Вообще где конфликт, где действие — основная движущая сила приключенческого сюжета? Боюсь, впрочем, что авторы не затрудняли себя размышлениями о современном звучании классической фабулы. Фильм А. Захарова, драматургически акцентирующий проблему честного ученого, затравленного властолюбивым коллегой и невежественной толпой, в экранном воплощении буквально рассыпается на ряд фрагментов, объединенных лишь главным героем. Получается даже не «фильм-кентавр», описанный нашей критикой, в котором один жанровый слой взаимодействует с другим, а диковинный «тяни-толкай». Или, если угодно, бессмертное трио лебедя, рака и щуки.

Линия, связанная с Джейн, — намек на мелодраму. Девушка осиротела, зарабатывает на жизнь шитьем, хотела бы помогать Джонатану, быть рядом, но вынуждена довольствоваться краткими свиданиями. А тут еще толки о каком-то Невидимке. И когда она приходит по зову своего любимого в хижину на берегу моря, то узнает страшную правду. Сцена эта снята в стиле «триллера» — дымка, рассеянный лунный свет, пустынное место.

«Г р и ф ф и н. Не подходи, не надо.

...Джейн держит в руке спичку, осветив Гриффина. На месте головы Гриффина пустой капюшон». (Цитируется по монтажному листу.)

Линия Кэмпа — рудимент «политического кино», осуждение террора как одного из способов использования научного открытия. Бывший сокурсник Гриффина истолковывает способность быть невидимым как неконтролируемую власть над миром и пытается склонить к политике террора нашего героя. Но ведь мотив этот возникает в тот момент, когда Невидимку вот-вот схватят полицейские, уже вызванные Кэмпом. В такой драматургической увязке все выглядит не так уж страшно. Никакой попытки совращения Кэмп не предпринимает, а просто отвлекает внимание жертвы пустыми разговорами и тянет время.

Наконец, центральная авантюрная линия фильма — собственно преследование Невидимки, позднее — драматическая попытка Гриффина отобрать похищенные корыстолюбивым Марвелом книги, без которых обратное превращение героя невозможно. Почти во всех этих эпизодах — будь то потасовка в гостинице, погоня за Гриффином на улице, «сопротивление властям» в доме Кэмпа, борьба с Марвелом за книги на ярмарке — главенствуют трюк и комбинированная съемка.

Эпизоды погонь и потасовок с участием Невидимки поданы так, будто перед нами трюковая комедия в стиле раннего Л. Гайдая.

В старой американской картине атмосфера определяла все. И комедийные эпизоды — они в фильме были — не мешали эпизодам драматическим, а, напротив, оттеняли их. У А. Захарова возможность слияния комедийного и драматического ощутима лишь в финальном эпизоде на ярмарке, когда под музыку Э. Артемьева в ритме рока озверевшая толпа ловит Невидимку. Правда, тут уже в пору подумать о мюзикле. Тем более что в подобном жанре самоценная декоративность, определяющая изобразительное решение в фильме, была бы более уместной.

Впрочем, мы занимаемся построением гипотетических экранных версий произведения Г. Уэллса. Но возможен ли вообще серьезный разговор о каком-либо творческом взаимодействии с романом, о жанровом решении, если нерешенной осталась даже проблема типажных соответствий. Жители Айпинга и прочих мест, где оказывается Гриффин, выглядят ряженными.

Фильм же просто не дает материала для полноценного эстетического анализа. Воистину, как написано на одной афише, рекламирующей фильм (сам видел): «Человек-нев*E*димка». То есть от не ведомый никому человек. Никем не открытый.

На фоне «Человека-невидимки» фильм С. Тарасова по Р. Л. Стивенсону выглядит совсем недурной картиной. У постановщика есть, по крайней мере, своя тема, его выбор осмыслен, и «Черная стрела» воспринимается как логическое продолжение «Айвенго». Тем более что и сам Стивенсон целый ряд мотивов почерпнул у В. Скотта (в частности, из «Айвенго»). Однако Стивенсон радикально эти мотивы переосмыслил, режиссер же, пройдя мимо этой полемики и оперируя лишь, как ему, вероятно, казалось, сходным по характеру материалом, не заметил, что в значительной мере обессмыслил избранное им для экранизации произведение, его жанр и повторил в результате уже сделанное им прежде.

Сравнивая степень глубины восприятия С. Тарасовым книги Стивенсона с ее современным звучанием вне зависимости от экранной версии, я рискую оказаться среди тех, кого А. Плахов в рецензии на фильм окрестил «дотошными литературоведами», находящими «и в этой непритязательной истории для юношества... отголосок большой Истории, отблески стивенсоновских концепций прошлых эпох, движения человеческой цивилизации, культуры и морали»[2]. Парадокс, однако, заключается в том, что и этот критик, «не рассчитывавший», по его собственным словам, «извлечь из просмотра ничего, кроме развлечения», в итоге повел разговор о вышеперечисленных высоких материях. Не вопреки же роману и фильму, и значит, есть тому причина? «Не вынесла душа поэта...»

Правда, Стивенсон не считал «Черную стрелу» удачей и вообще не относился к ней серьезно, говоря, что писал книгу «ради денег». Но читательский приговор не совпал с авторским, она живет и поныне. Неудивительно, что после трех (!) экранизаций «Острова

[2] «Советская культура», 1985, 10 августа.

«Черная стрела».
Ричард Глостер — А. Филиппенко,
Дик Шелтон — И. Шавлак

сокровищ» (двух в кино и одной, недавней, на телевидении), пришел черед более скромной, но не менее популярной, чем признанный шедевр мастера, вещи. Можно, конечно, ссылаться на неразвитость вкусов массовой аудитории, объясняя успех книги, но вряд ли это справедливо. Кто спорит, роман написан увлекательно, автор прилагает немало усилий, чтобы выстроить напряженный сюжет, удержать читательский интерес. Здесь у него не грех и поучиться, делая картину. Однако книга едва ли прожила бы целое столетие, если бы это был просто мастерски сделанный авантюрный роман.

В основе «Черной стрелы» лежит неновая, однако нестареющая мысль о необходимости личного выбора в поворотный момент истории. Но если герои Вальтера Скотта видели свое предназначение в том, чтобы изменить ход событий, угадав их высший смысл, приняв сторону справедливости, то неоромантик Стивенсон вводил изрядную долю несерьезности, и г р ы, заведомой театральности в изображаемое им прошлое, ибо уже не видел высшего смысла в сражении группировок и искал альтернативу наступающему буржуазному позитивизму и деляческу в «выходе» героя из игры, в личном благородстве, в выборе индивидуального пути. Поэтому менялся и принцип выбора самого момента: он оставался поворотным, но вел не к победе справедливости, а к еще большей крови и тирании. Исторический фон «Черной стрелы» — междоусобная война Алой и Белой розы, когда обе стороны были н е п р а в ы; кто бы ни выиграл — народу не становилось лучше.

Для воспеваемой С. Тарасовым еще со «Стрел Робин Гуда» вольницы тут

просто не оставалось поля деятельности — шайка «Черной стрелы», мстящая за обиженных, в том числе и за убиенного отца Дика Шелтона, героя романа и фильма, объективно лишь умножала кровопролитие. К тому же в романе она очень скоро переставала быть «вольницей». Автор недвусмысленно намекал на то, что Эллис Дэкуорт, вроде бы замещающий Робин Гуда из «Айвенго»,— не кто иной, как слуга куда более страшного, чем сэр Даниэл Брэкли (убийца отца Дика Шелтона), узурпатора — Ричарда Глостера, будущего Ричарда III.

Наивный и простодушный герой романа проходит через ужас бессмысленного истребления людей в борьбе за власть. И он «выходит» из этой исторической борьбы, его не касаются более «грязь и кровь этой бурной эпохи» (Стивенсон), он отказывается творить заведомое зло, сражаясь на чьей бы то ни было стороне.

В фильме С. Тарасова все эти содержательные «нюансы» оказываются опущенными, и действие легко сворачивает на проторенную колею. Тарасов — автор сценария — с педантизмом, достойным лучшего применения, сохраняет все риторические особенности в высшей степени литературных стивенсоновских диалогов. А Тарасов-режиссер неторопливо, я бы даже сказал, задумчиво раскручивает фабулу, которая не обретает динамики даже в сценах бегства Дика из замка, потасовках, дуэлях и сражениях. Постановочная вялость особенно заметна на широком формате кадра, а театральность усугубляется излюбленными постановщиком фронтальными мизансценами — удобными, но лишающими ленту всякого намека на достоверность.

В сущности его фильм — вновь рассказ о романтической любви, проходящей через кое-какие исторические катаклизмы, лишенные, однако, в силу беглости и иллюстративности их показа отчетливого социального и нравственного содержания. Акценты же расставляются так, как будто бы «Черной стрелы» Стивенсона вообще не существовало, а существовали лишь фильмы С. Тарасова. Эллис Дэкуорт (Б. Химичев) — такой же Робин Гуд XV века, каким был Б. Хмельницкий в «Айвенго», то есть почти тремя веками раньше. Твердая поступь, прямой, открытый взгляд, надежная рука. И никакой драмы сильного человека, проницательно угаданной романистом, ибо романный-то Дэкуорт до поры до времени тешится иллюзиями борьбы за справедливость, но на самом деле готовит трон тирану из тиранов. Слишком многое пришлось бы переосмыслить режиссеру в своем условном, костюмном мире, если бы он решился вдумчиво прочитать первоисточник вместо того, чтобы воспроизвести еще раз уже апробированную жанровую модель.

Да, конечно, в фильме снова наряду с абсолютным добром — Дэкуорт — показано и абсолютное зло: А. Филиппенко играет будущего Ричарда III по-настоящему омерзительным, в его герое нет даже той молодой дерзости, какой наделяет Ричарда Стивенсон. Режиссер указывает, что Дик уже понял, с кем имеет дело, и не желает идти по тому же кровавому пути, что и будущий злодей. Но в романе этот свой вывод герой выстрадал, в фильме же все объясняется лишь стечением обстоятельств. Дик просит Ричарда помиловать врага, ибо врагом оказался Бен Хэтч (А. Масюлис), воспитывавший героя и не раз выручавший его.

Впрочем, конечно, все не так утилитарно. Дик презрительно смотрит вслед Ричарду и его солдатам и, сразившись напоследок с сэром Даниэлом (Л. Кулагин), едва не погибнув от его руки (требование жанра!), покидает поле битвы. Он удаляется с Джоанной Седли (Г. Беляева) вдаль по берегу моря...

Забыт определяющий лейтмотив романа — грязь, снежная пелена, меси-

во на дорогах. Натура сплошь летняя, пейзажи острова Сааремаа ласкают глаз.

Режиссер не берет в расчет чувство опасности, неотъемлемое от литературного бытия героев, да и сами герои иные. Особенно Галина Беляева в роли Джоанны Седли — непонятно, почему столь отчаянная, вполне современная дама могла пойти замуж не по своей воле и покорно дожидаться освободителя. Дик же в исполнении дебютанта Игоря Шавлака — мил, обаятелен, но совершенно инертен.

Итак, отправившись в стивенсоновскую Англию на поиски приключений, авторы так ничего и не почерпнули в содержании этого произведения.

●

Ни вольность, ни видимость пиетета по отношению к классическому первоисточнику, как видно, не становятся гарантией успеха. Можно и, наверное, необходимо соглашаться с любыми трансформациями литературной классики, лишь бы не происходило бессмысленной тяжбы по принципу «кто кого» и фильм выигрывал бы от соприкосновения с выношенной и значительной мыслью классика. Ленты, о которых шла речь выше, конечно, выполнили репертуарную задачу, в меру авторских сил на мгновение удовлетворив неутихающую потребность в «зрелищном» кино.

Но как удовлетворив? Ведь лишь за неимением лучших смотрит зритель эти фильмы. Авторитетная и значительная приключенческая классика куда более определенно, чем иные драматургические суррогаты, способна засвидетельствовать беспомощность или приблизительность иных экранизаций. Литература, таким образом, отдает кинематографу то, что он берет у нее, — не меньше, но и не больше.

В. Черных

Необходимые коррективы

Выступление кинодраматурга В. Черных в ходе дискуссии о социальной судьбе фильма в то же время оказалось тесно связанным и с другими материалами, опубликованными на страницах журнала, которые посвящены проблемам сценарной литературы (см. выступления Э. Володарского, Б. Метальникова, И. Драча, И. Вайсфельда). В. Черных отстаивает право драматурга на авторство в фильме, говорит о состоянии современной кинодраматургии, об авторском начале в сегодняшних сценариях.

Прочел выступления молодых критиков в первом номере журнала и подумал: по-моему они, как и вообще кинокритики, глубоко заблуждаются, полагая, что режиссер выбирает сценарий и поэтому концепция фильма — это концепция режиссера. В равной степени и сценарист выбирает режиссера. Все, как в жизни: или по любви, или по расчету. Браки могут быть крепкими как по любви, так и по расчету. Некоторые считают, что по расчету даже крепче.

И формально не важно, кто кому делает предложение — режиссер сценаристу или наоборот, это потом забывается, хотя есть определенная закономерность: талантливым режиссерам поступает предложений больше, чем они, естественно, могут реализовать, менее талантливые сами ищут, предлагая себя на тот или иной сценарий. Но когда содружество состоялось, не учитывать драматурга все-таки некорректно.

Некорректно говорить об отображении процессов, происходящих в обществе, обсуждать закономерности типа «жизнь — искусство — жизнь» и не говорить о первооснове, с которой все начинается,— о драматургии. Может быть, это моя цеховая обида? Ни в коей мере. Существуют устоявшиеся правила, верные или неверные, но эти правила существуют. Когда говорят о фильме, то называют фильм режиссера такого-то. И совсем не обязательно упоминать всех, даже основных создателей.

Но когда собираются профессионалы и говорят о проблемах и явлениях, то игнорирование роли литературы (пусть даже сценарной) говорит о стереотипности мышления даже без попытки пересмотреть эти стереотипы.

Правда, молодые критики делают два исключения, в основе которых лежит тоже привычный для всех стереотип. При упоминании режиссера

Начало дискуссии см. в № 1 за 1986 год («Правда, какой бы она ни была»).

В. Абдрашитова не забывают назвать сценариста А. Миндадзе. Критикуя фильм И. Таланкина, не забывают о первооснове — рассказе Ю. Нагибина. Но во всех остальных случаях никто из молодых кинокритиков не ссылается на первоисточник, что совершенно невозможно среди критиков. Мне могут возразить: а как быть с режиссерами, которые ставят по сценариям разных авторов, но всегда остаются сами собою? Например, многократно упоминающийся в дискуссии Н. Михалков?

Но я думаю, что говорить о фильмах Н. Михалкова и не говорить о его содружестве с А. Адабашьяном, тоже не очень корректно. Это тоже удивительный союз талантливых людей, талантливых и в драматургии, и в изобразительных решениях.

Я согласен с точкой зрения своих молодых коллег, как охранительной, так и ниспровергающей, по поводу фильма «Мой друг Иван Лапшин», который снял А. Герман по сценарию Э. Володарского. Но ведь здесь еще более сложный вопрос. Из трех картин, которые снял А. Герман, две — по сценариям Э. Володарского.

А. Герман как кинематографическое явление — это, естественно, в первую очередь режиссура А. Германа, но нельзя же не учитывать прозу его отца Ю. Германа, прозу К. Симонова, драматургию Э. Володарского. Кстати, стоило бы оценить и «феномен» Э. Володарского. С ним входили в кино очень талантливые наши режиссеры: Н. Михалков, А. Герман, П. Чухрай и другие.

Конечно, сценарий, когда он попадает к режиссеру, претерпевает большие или меньшие, но изменения. А иначе и быть не может.

Сценарий «Москва слезам не верит» был уже написан и даже напечатан, когда я попытался заинтересовать им В. Меньшова. Меньшов колебался. И спрашивал меня: «Ну, о чем все-таки сценарий?» Я как мог объяснял ему, заодно и сам понимая наконец, о чем сценарий. Но Меньшов колебался. А у меня никого лучше не было. К тому же я его уже хорошо знал и как актера, и как режиссера по фильму «Розыгрыш», снятому по сценарию С. Лунгина, и понимал, что родился чрезвычайно самобытный и уже очень профессиональный режиссер, правда, не с самым приятным характером, но и про себя понимал, что я тоже не сахар.

Если сравнить сценарий, напечатанный в журнале «Искусство кино», и вышедший фильм, то различия между ними видны. Работа над сценарием продолжалась и в режиссерском сценарии, и на съемочной площадке. И это нормально. Да, фильм «Москва слезам не верит» пользовался успехом у зрителей. Да, в этом громадная заслуга В. Меньшова, но и «Розыгрыш» пользовался успехом, и «Любовь и голуби». Да, такая есть особенность у режиссера В. Меньшова, которая у меня ничего, кроме уважения, вызвать не может.

Но если рассматривать творческую судьбу В. Меньшова, то нельзя не учесть, что в ней сказались усилия и С. Лунгина, и А. Сахарова, который открыл Меньшова-актера, и актрисы В. Алентовой, потому что любое содружество не проходит для творческой личности бесследно. И я, например, в отличие от коллег-критиков не считаю, что режиссер В. Меньшов определился уже раз и навсегда, по-моему, сейчас он как раз посередине, ведь сняты всего три картины... Куда он пойдет дальше, не знаю, хотя критики, наверное, могли бы кое-что спрогнозировать и дать возможность режиссеру посмотреть на свои слабые и сильные стороны.

Но противопоставлять, скажем, Н. Михалкова и В. Меньшова, по-моему, совсем некорректно. Они делают одно и то же дело, только идут разными путями, чем они и ценны для кинематографа.

Конечно, у меня, как у всякого взрослого человека, есть уже сложив-

шиеся концепции и стереотипы, но я мог бы их и пересмотреть, если бы участники дискуссии меня переубедили. Но не переубедили. В частности, по поводу фильма режиссера Н. Губенко «И жизнь, и слезы, и любовь».

Когда режиссер Н. Губенко стал снимать фильмы только по своим сценариям, то я вначале думал, что он себя обедняет, что если бы рядом с ним стоял писатель, воздействие его фильмов возросло бы многократно.

Но сейчас я так не думаю. «Подранки», «Из жизни отдыхающих», «И жизнь, и слезы, и любовь» — это хорошая сценарная литература. По-моему, Н. Губенко — писатель, и режиссером он стал, когда стал писателем. Н. Губенко — явление в нашем кинематографе редкое. Он автор со своим миром. В последнем его фильме показан вот такой дом для престарелых, хотя все мы знаем, что есть и другие дома, менее благополучные, есть и другие отдыхающие и другие сироты, но о них снимут другие режиссеры.

Меня же беспокоит вот что. За последние десять лет Н. Губенко снял три фильма, хотя мог бы снять десять. Конечно, трудно и писать, и ставить, и играть. Но мы негодуем, когда не по-хозяйски используется заводское оборудование, а когда не полностью используются мощности талантливой личности, это для общества оборачивается убытками, которые в рублях вообще неисчислимы,— растрачивается творческая энергия, которая невосполнима.

Н. Губенко пишет медленно, литературное творчество не стало пока еще смыслом и целью его жизни, ну, и пусть пишет, как ему пишется. Но он мог бы еще и снимать по сценариям, которые написали другие. Найти талантливые, остросоциальные, современные по духу, отражающие те изменения, которые происходят в нашем обществе, сценарии, найти и предложить их режиссеру, обратить на них его внимание — это задача не только для редактора, но и для критика.

В свое время предрекали гибель театру. Его должны были растворить в себе кинематограф и телевидение. Но театр, взяв некоторые приемы у своих молодых конкурентов, вышел победителем, продолжает развиваться, и у него по-прежнему учатся.

Я не могу себе даже представить, чтобы театральный критик, говоря о спектакле, говорил только о режиссуре без драматургии. Этот дурной тон в кинематографе возник давно, и молодому поколению кинокритиков, по-моему, не стоит его перенимать и поддерживать.

Молодые критики рассуждают вообще о жизни, вообще о нормативности, вообще о проблемах, которые стоят сегодня перед обществом, но эти проблемы конкретны и будут решаться конкретными людьми.

Кем? Режиссерами, как считают молодые критики. Естественно. Но режиссерская профессия, главенствующая в кино, имеет свои ограничения. Режиссер, который сегодня весь в эпохе Островского, завтра — в эпохе Чехова, послезавтра должен переключиться на современную эпоху. Собственно, особенно переключаться ему и не надо, он живет в этой эпохе, но живет он в замкнутой профессиональной среде.

Когда-то было много написано и снято произведений о плохих управдомах, о плохих работниках торговли, о бракоделах на производстве, о руководителях-перестраховщиках. Но это была фиксация существующего. Однако почему руководитель перестраховывается? Почему бракодел существует довольно долго и продолжает существовать? Почему злоупотребления в торговле явно затянулись? Искусство не может и не должно давать конкретных директивных указаний. А вот попробовать рассмотреть процессы, выявить эти «почему» через психологию человека может и должно. Но чтобы мочь, надо знать предысторию проблемы, закономерности развития, а этим больше занимает-

ся литература. Сегодня уже начали происходить позитивные перемены в нашем обществе, но борьба с отжившими, негативными явлениями, о которых сказано на апрельском и октябрьском (1985 г.) Пленумах ЦК КПСС, а затем со всей определенностью и силой с трибуны XXVII съезда партии,— будет непростой и нескорой.

Сегодня мы много говорим о научно-техническом прогрессе, о психологической перестройке. Но психологическая перестройка — это в первую очередь пересмотр укоренившихся понятий. Чтобы изменить стиль хозяйствования, стиль руководства, стиль взаимоотношений, придется анализировать, что накоплено положительного и что можно использовать сегодня, а от чего надо отказаться, и чем быстрее, тем лучше. И этим опять же занимается литература.

Во времена перемен почти всегда вперед вырывается журналистика. И сегодня наша партийная печать намного оперативнее, злободневнее, непримиримее, чем кино, театр и телевидение.

Это естественный процесс. Искусству требуется время для осмысления. Но, как показывает опыт, надо не так уж и много времени, чтобы сказать свое слово. Фильм «Встречный» был сделан быстро. Это был отклик художников на события, происходящие в стране. Стали уже хрестоматийными примеры мобилизации творческой энергии художников в годы войны. Я только напомню фильмы «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», которые оказывают влияние и сегодня, хотя скоро будет полвека, как они созданы. Конечно, фильм «Иди и смотри» Э. Климова и А. Адамовича сделан в другой стилистике, есть существенная разница в методе анализа характеров, в степени правды. Но суть одна: непобедимость народа, отстаивающего свою систему ценностей, свой государственный строй, свое человеческое и национальное достоинство.

Я уверен, очень скоро появятся фильмы, в которых будет рассказано о качественно новом этапе в истории нашего государства. Каждая эпоха политических перемен дает возможность проявиться новым творческим силам. Я думаю, что скоро появятся художники, о которых сегодня мы еще не знаем, но будут работать и художники, которые сегодня в расцвете сил.

Не стоит, однако, совсем зачеркивать и то положительное, что сделал кинематограф за последние десятилетия. В середине шестидесятых годов заговорили о несовершенстве нашего хозяйственного механизма, что обнаружило наступление эпохи научно-технической революции. Тогда же в кинематографе появились фильмы, отражающие эти процессы. Театр позднее лишь использовал уже запатентованное кинематографом — его средства и приемы. И вообще большинство театральных достижений за последнее время — это использование реализованных вполне открытий кинематографа. Когда кинематограф не использует своих пророков, их начинают эксплуатировать смежники, создавая для них режим наибольшего благоприятствования. Искусство в целом, может, и выигрывает, но кинематограф явно проигрывает. Ушел в театр А. Гельман. Знаменитые «Сталевары» Г. Бокарева более интересно состоялись в театре, хотя и писались для кино. Все чаще работает в театре А. Мишарин. Только появился первый фильм по сценарию П. Попогребского, ему театр создал все условия для работы. Кстати, Попогребский еще по-настоящему не оценен и не использован как драматург глубоко социальный, знающий процессы, происходящие в среде технической интеллигенции, которая была и остается основой научно-технического прогресса.

Много и плодотворно работает А. Горохов. У него есть способность разглядеть только нарождающееся,

новое, и, если бы у А. Горохова появился режиссер, который смог бы использовать самые сильные стороны его дарования, кинематограф получил бы и, я надеюсь, еще получит очень интересные фильмы. К сожалению, все больше стал работать для театра А. Червинский, и о нем пишут как о восходящем театральном драматурге. Но ведь он кинодраматург, талантливый, любящий и знающий кино.

Целую галерею удивительных характеров в кино создал талантливый Е. Григорьев, характеров сильных, непримиримых, целеустремленных, может быть, даже чуть фанатических, но ведь и запоминается герой, в характере у которого есть фанатичность в лучшем понимании этого слова. Каждый фильм, созданный по сценариям Григорьева, всегда становился событием. А в фильме, созданном по его сценарию «Иванцов, Петров, Сидоров...», который он написал совместно с О. Никичем, говорилось о тех проблемах, о которых мы только начинаем говорить сегодня. В последние годы Григорьев работает над экранизациями нашей классики, и это на несколько порядков выше тех экранизаций, сценарии которых пишут сами режиссеры. Но я думаю, что это будет полная бесхозяйственность, если Е. Григорьев — драматург остросовременный — не будет заинтересован в работе над современными фильмами.

На новую высоту как драматург поднялся В. Трунин. На всех всесоюзных конкурсах его сценарии уже несколько лет подряд занимают первые призовые места. А такие конкурсы профессионалов-сценаристов — одно из самых сложных творческих соревнований, и победить на них сложнее, чем даже на международном кинофестивале.

Сегодня у нас, чего никогда не было в нашем кинематографе, работает сразу несколько поколений талантливых кинодраматургов.

Но редакторы, по-моему, распределили драматургов по тематическим рубрикам и теперь эксплуатируют наработанные в этом плане стереотипы. Хотя драматург, как и любой человек, меняется вместе со временем, в котором он живет.

Молодые драматурги по-прежнему учатся высочайшему драматургическому мастерству у Е. Габриловича, у драматургов теперь уже старшего поколения — Б. Метальникова, В. Фрида, С. Лунгина, А. Хмелика, В. Ежова.

А. Гребнев всегда был драматургом социальным, но за последние пять лет стал драматургом остросоциальным, даже сатирическим, использующим элементы гротеска.

Давно уже стало явлением не только кинодраматургии, но и театральной драматургии творчество В. Мережко.

Очень плодотворно работают А. Александров, А. Лапшин, П. Финн, А. Бородянский, С. Бодров, Э. Акопов, создавая фильмы интересные и самобытные.

Многое сделали за последние годы В. Соловьев, Б. Добродеев — драматурги, которым на сегодня нет равных в умении работать с историческими документами. И если бы редактуре удалось использовать их кинематографическую культуру в работе над современным материалом, результаты могли бы быть поразительными.

Сегодня на каждой из киностудий есть драматурги, которые определяют творческую форму студии.

В Ленинграде — малая, но «могучая кучка» из Ю. Клепикова, В. Кунина, Э. Дубровского, С. Кармалиты.

В Баку — братья Ибрагимбековы и в последние годы интересно работающий Р. Фаталиев.

В Тбилиси — целое созвездие самобытных талантов: С. Жгенти, Р. Габриадзе и ряд других.

В Ташкенте готовит сценарную смену О. Агишев, теперь у него уже есть ученики и последователи.

Яркие своеобразные фильмы создают кинематографические писательни-

цы Н. Рязанцева, В. Токарева. И уже выступают молодые сценаристки М. Шептунова, Е. Райская, М. Зверева.

Размеры статьи не дают мне возможности даже упомянуть всех талантливых, вступивших сегодня в пору зрелости коллег по профессии. Они уже многое сделали для кино и многое могут еще сделать.

Но есть одно то самое «но», которое касается почти всех без исключения драматургов, о котором молодым критикам был смысл поговорить в этой дискуссии как о задаче первоочередной. Ее надо решать, и решать незамедлительно.

Совсем недавно первый заместитель председателя Госкино СССР Н. Т. Сизов и главный редактор А. Н. Медведев собрали группу кинодраматургов, среди них было большинство тех, что я упомянул. Состоялся заинтересованный разговор о творческих планах драматургов на новом этапе развития нашего общества, о проблемах, которые мешают развитию нашей драматургии. И первой проблемой была названа проблема режиссуры.

Как найти единомышленника в бурном, постоянно меняющемся и все увеличивающемся потоке нашей режиссуры? Пока в основном этому помогает случай.

Уже много лет работает в кино А. Инин, и многое он сделал, но только содружество с режиссером Ю. Егоровым помогло А. Инину сразу выйти с двумя заметными работами.

В последние годы случай не всегда помогал В. Трунину, и его блестяще написанные сценарии не всегда находили адекватное воплощение на экране.

Меняется время, и мы меняемся со временем. Но очень мало меняется суть редакторской работы на киностудиях, которая сегодня должна вестись по-новому, на другом уровне. Редакторам надо психологически перестраиваться и переучиваться, и в этом, наверное, кинодраматургии могла бы оказать помощь критика.

Сегодня критика разбирает и анализирует в основном работу режиссера, а если нет уж никакой режиссуры, пересказывает сюжет фильма и подмечает несуразности в диалогах.

По-видимому, пришло время анализа, когда нужно рассматривать творчество драматургов, работающих с разными режиссерами, чтобы выявить, где, когда и почему разрушается писательская индивидуальность, происходит это постоянно, однако на эту проблему критика уже многие годы почти не обращает внимания.

Сегодня в кинематографе создаются парадоксальные, ничем не объяснимые ситуации. Например, с каждым годом все меньше работает профессиональных, хорошо зарекомендовавших себя кинодраматургов на киностудии имени М. Горького. Этот вакуум заполняется, или кто-то его заполняет, людьми, не имеющими отношения к литературе, малопрофессиональными в драматургии, и поэтому не случайно за эти же годы достаточно много фильмов киностудии имени М. Горького вызвало нарекания. А ведь это тоже повод для критического выступления.

В перспективном плане выпуска фильмов на ближайшие годы на «Мосфильме» в списке авторов появилось довольно много новых имен, что само по себе правильно. В основном это люди бывалые, они знают ту или иную сферу жизни, но к драматургии никакого отношения не имеют. Их соавторами становятся режиссеры, исполняющие роль драматургов, но именно исполняющие, а не пишущие, потому что драматургия и режиссура — это разные ви́дения, разные способности человеческого интеллекта, в конце концов, это разные профессии. Ведь Станиславский ставил пьесы Чехова, но не считал себя драматургом.

Когды мы говорим сегодня о повышении идейного воздействия наших фильмов, многое зависит от нас самих, многое, но не все.

Сегодня, когда в управлении народным хозяйством с трехзвенной системы переходят на двухзвенную, кинематограф все еще сохраняет архаичную структуру, которая была передовой в середине пятидесятых годов, а сейчас безнадежно устарела.

Тогда, после эпохи малокартинья, резко увеличилось производство фильмов, и сама жизнь заставляла делать многочисленные обсуждения с внесением поправок, написанием вариантов. Работа над сценарием становилась все более коллективной, потому что в кинематографе просто не хватало профессиональных сценаристов, а писатель учился писать сценарии на многочисленных обсуждениях. Но уже в те годы начала складываться и пагубная тенденция. В процессе долгого прохождения по инстанциям и внесения поправок сценарий, как правило, нивелируется. Даже при самых благожелательных обсуждениях если к сценарию прикасаются до тридцати человек — членов худсоветов, рядовых редакторов, главных и их заместителей,— индивидуальность сохранить возможно только человеку с очень сильным характером.

Я думаю, что сценарий должен читаться лишь теми людьми, которые принимают непосредственные решения и несут за эти решения ответственность, то есть редактором, который предлагает сценарий к производству, и редактором, который утверждает сценарий в производство. Тогда не надо будет коллективно дорабатывать сценарии за графоманов или доводить сценарии за людей, которые знают предмет, но не умеют это свое знание литературно выразить.

Конечно, главное — готовая продукция, фильм. Зрителю не важно, как фильм делался. Но если мы ведем дискуссию о наших кинематографических проблемах, давно пора для выяснения истины попробовать проанализировать сценарий и фильм: какой сценарий имел режиссер и что из этого получилось, потому что эта проблема важна и для драматургии, и для режиссуры.

Очень часто режиссеру (особенно молодому) дают сценарий, по которому даже при самых незаурядных способностях можно сделать только посредственный фильм. А как часто хороший драматург идет на содружество с режиссером, который уже испортил не один сценарий. Можно сказать, конечно, не ходи, если не уверен. Но всегда надеешься, а вдруг... Правда, это «вдруг» оправдывает себя все реже.

Сегодня редактор должен выполнять функцию государственного продюсера. Помочь найти друг друга режиссеру и драматургу, найти по совместимости или, зная слабости одного, перекрыть их сильными сторонами другого, искать парадоксальные содружества, которые могут создать уникальные произведения.

И конечно, одной из главных задач редактуры был и остается поиск молодых дарований. Заметить, найти, помочь, особенно в первые трудные годы.

Наверное, когда-нибудь социологи и критики откроют закономерности приливов и отливов в искусстве... Например, был мощный приток в кинодраматургию в конце шестидесятых и в самом начале семидесятых. В искусство пришли художники, которые не только не воевали, но многие из них практически не помнили войну. Но этот приток сейчас затормозился, последнее яркое явление среди молодых — А. Миндадзе. И это тоже задача критики — попытаться разобраться в непростых и малоизученных социальных процессах в искусстве, в том, что мешало и еще мешает сейчас работать с наибольшей отдачей в самую прекрасную пору человеческой жизни — в молодости, когда есть и отвага, и работоспособность, и уже есть знание своего времени, и желание внести свою лепту в постижение этого времени.

Я с интересом прочел дискуссию

молодых критиков, это уже почти серьезный разговор о серьезных проблемах. В дискуссии есть даже попытки замахнуться на авторитеты, но замахиваются все-таки пока только на тех, кто еще не вошел в «обойму». Это, конечно, очень непростая тема. В нашем кинематографе работают сейчас мастера, которые талантливо начинали, многие из них продолжают талантливо работать. Но ведь не может художник выдавать только шедевры, а вот наша кинокритика имеет удивительную особенность не замечать этого. На пользу ли это делу, самим мастерам? Думаю, что и они не заинтересованы в «комплиментарной» критике, которую и критикой-то назвать стыдно. Убежден, что уважительная, взыскательная, чуткая ко всему новому критика необходима каждому талантливому художнику. А часто ли приходилось в последнее время читать о себе подобные критико-аналитические статьи, допустим, таким нашим мастерам, как Ю. Райзман, Ш. Аббасов, С. Бондарчук, Е. Матвеев, В. Наумов, Ю. Озеров, С. Ростоцкий, Г. Чухрай? Немало появилось и кинематографистов среднего и даже молодого поколения, которых взыскательная критика обходит своим вниманием. Можно было бы назвать и их имена, но, боюсь, список окажется весьма внушительным. И это притом что они, в отличие от мастеров старшего поколения, еще не успели войти в историю нашего кино.

Я не могу объяснить, почему, но среди кинодраматургов все «прикасаемы». Это прекрасно с точки зрения гигиены профессионального мастерства.

Пятнадцать лет назад вышел первый фильм, сделанный по моему сценарию «Человек на своем месте» режиссером А. Сахаровым. И я сразу получил сполна. Фильм и хвалили, и ругали, особенно непримиримыми были публицисты-«деревенщики» Г. Радов и Ю. Черниченко. Я с удовольствием отбивался. Правда, сейчас я уже не испытываю особенного удовольствия, когда меня ругают, да это и понятно. Наверное, каждый нормальный человек, особенно с возрастом, утрачивает интерес к критическим замечаниям.

Но как профессиональный кинематографист я понимаю, что явление «неприкасаемости» ничего, кроме вреда, не приносит и самим художникам, и кинематографическому процессу в целом.

Художник, которого уже при жизни причисляют к классикам, начинает бояться неудачи. И перестает рисковать. Всячески избегает современности, которая еще не отстоялась. Тут всегда можно ошибиться, вызвать споры, несогласия. И поэтому многие режиссеры уже не берутся за материал, который не отдален от наших дней хотя бы лет на сорок.

Мне же кажется, что только современность по-настоящему выявляет художника.

Художник всегда выражал себя через свое время и через проблемы своего времени. Да и критик тоже.

Наверное, критикам старшего поколения трудно подвергнуть сомнению ими же самими созданные авторитеты, трудно даже сказать правду: «Да, ты талантлив, ты сделал много значительного, но последние твои фильмы не удались».

Но молодые вроде бы не обременены подобными компромиссами. В сказке всегда находится мальчик, который может крикнуть: «А король-то голый!» В дискуссии молодых критиков с подобной непосредственностью, к сожалению, не высказывается никто. Что же, если молодые критики уже утратили детскую непосредственность, подождем, когда они повзрослеют и продолжат разговор основательный и более профессиональный.

События, факты, хроника

В Госкино СССР

На заседании коллегии подведены итоги деятельности Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства в минувшем году.

Коллегия отметила: план научных исследований и научно-организационных мероприятий ВНИИ киноискусства выполнен.

Вышло из печати 12 книг, в том числе фундаментальный коллективный труд «Советское кино. 70-е годы: основные тенденции развития», сборники научных статей «Теория кино и художественный опыт», монография Р. Н. Юренева «Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть I. 1898—1929», 4-й том Собрания сочинений Г. М. Козинцева, 9-й выпуск сборника «Мифы и реальность», сборник «Зарубежный кинематограф: разные грани», монографии Г. Е. Долматовской «Листки лунного календаря» (вьетнамская война на мировом экране), М. И. Туровской «На границе искусств. Брехт и кино» и другие.

Среди завершенных работ — важнейшие: «Эстетика социалистического киноискусства», «Советское многонациональное. (Основные тенденции развития современного советского многонационального киноискусства)», «Функционирование кинематографа в системе средств идейно-воспитательной работы», «Борьба идей на мировом экране», «Современная экранная публицистика», «Демократические тенденции в кинематографе малых стран Западной Европы».

Институт провел ряд научно-организационных мероприятий совместно с другими организациями.

Вместе с тем, отмечалось на коллегии, не налажена еще в полной мере связь между наукой и практикой. Дальнейшей разработки требуют вопросы методологии кинокритики, критерии оценок произведений киноискусства. Необходимо выявить новые тенденции в зарубежном киноискусстве, связанные с углублением идейно-политического и духовного кризиса буржуазного общества. Предстоит серьезно осмыслить проблемы функционирования кино в условиях научно-технического прогресса, интенсивной телефикации страны, а также распространения видеотехники.

Коллегия одобрила план научно-исследовательской и научно - организационной деятельности института на 1986 год, внеся в него конструктивные замечания.

О. Нифонтова

В Союзе кинематографистов СССР

Секретариат Союза кинематографистов СССР обсудил состояние и перспективы шефских связей кинематографистов с тружениками нефтяной и газовой промышленности, геологами — разведчиками новых энергетических ресурсов страны. Обсуждение планов дальнейшего сотрудничества показало, что у кинематографистов есть еще немало возможностей, чтобы те, кто ведут работы в суровых климатических условиях, далеко от обжитых мест, могли своевременно и широко знакомиться с новинками экрана, чаще встречаться с мастерами советского кино.

В принятом постановлении секретариата СК СССР намечены конкретные меры. Всесоюзному бюро пропаганды киноискусства предложено соответствующим образом скорректировать маршруты творческих бригад и лекционных групп. Большое значение имеет внимательная и компетентная помощь киноболюбителям регионов нефте- и газодобычи. Редакциям кинематографических изданий СК СССР рекомендовано расширить круг любителей экрана, читателей журналов из числа трудовых коллективов, ведущих нелегкую работу по энергетическому обеспечению страны.

Агитрейсы во все концы страны, опыт творческого содружества журналов «Советский экран» и «Искусство кино» с тружениками Тюменской области, БАМа, Дальнего Востока станут основой для дальнейшего укрепления связей кинематографистов со зрителями.

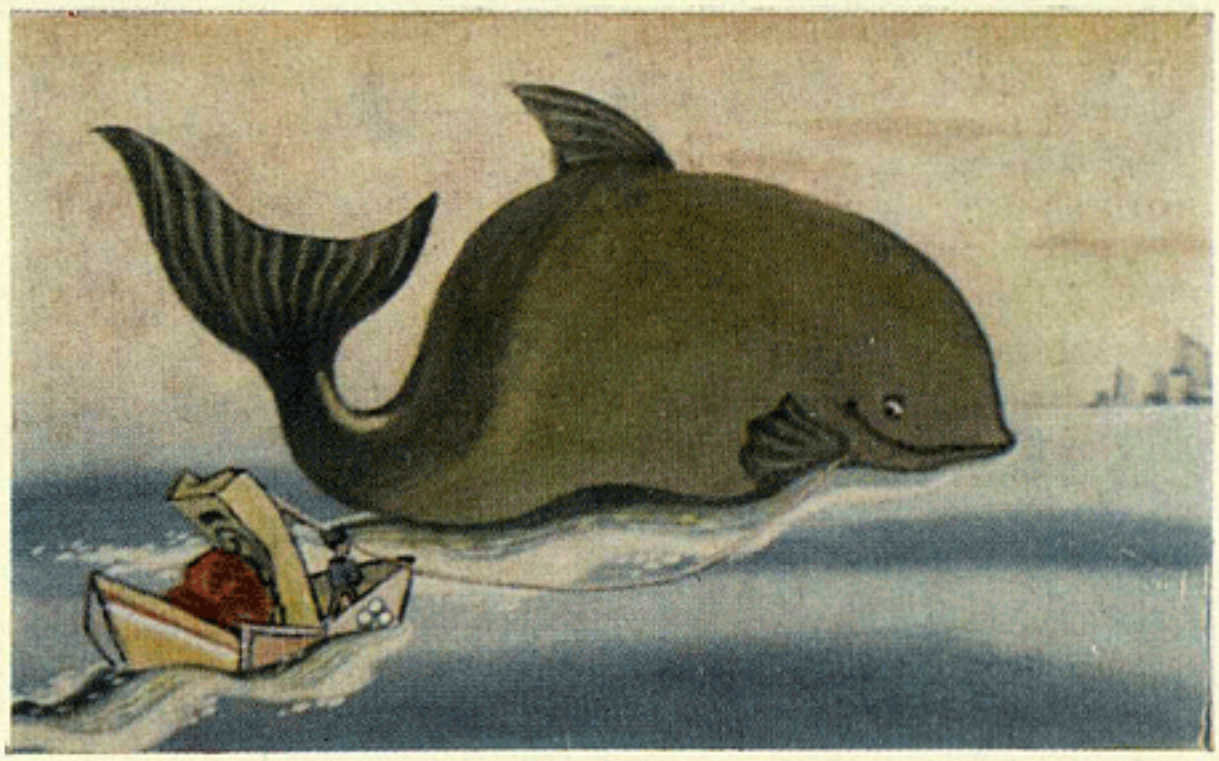
В двенадцатой пятилетке разработка нефтяных месторождений связана с регионами, где «ИК» еще не встречалось со своими читателями. Редакция готовит творческие группы и программы устных выпусков журнала для тружеников в ряде восточных и северных областей страны.

«СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМУ» — 50 ЛЕТ

Из новых работ студии

«Приключения пингвиненка Лоло» (совместно с «Аист корпорейшн» и «Лайфвок», Япония, Токио).
Режиссеры Г. Сокольский, К. Иосида.
Художники-постановщики Т. Сокольская, Х. Морита

«Трое на острове».
Режиссер Ю. Прытков.
Художники-постановщики Т. Зворыкина, В. Кушнерев



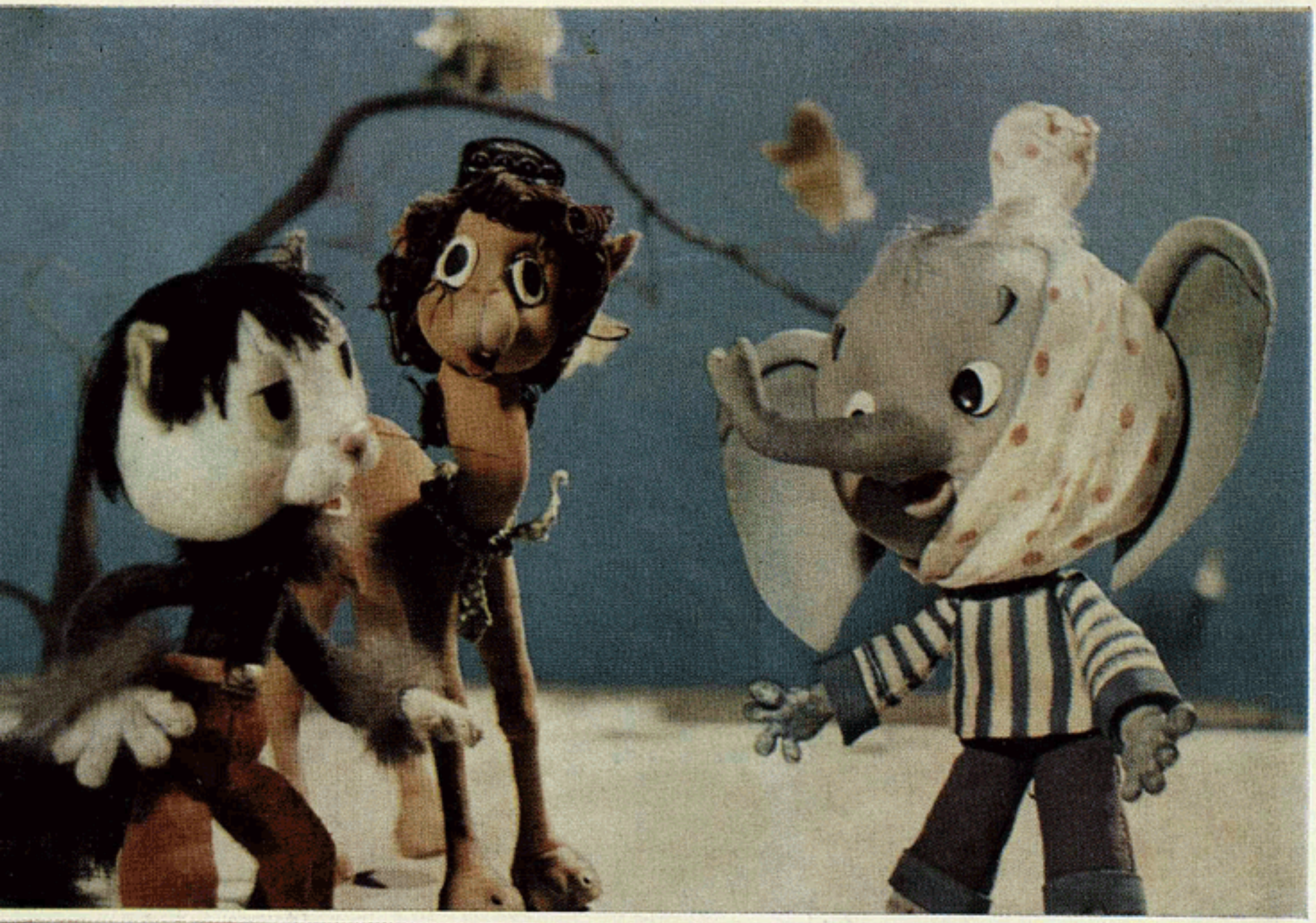
«Я жду тебя, кит!».
Режиссер Л. Шварцман
Художники-постановщики И. Ленникова, Л. Шварцман

«Моцарт и Сальери».
Режиссер
В. Курчевский.
Художники-
постановщики
А. Мелик-Саркисян,
М. Курчевская

«Архангельские
новеллы».
Режиссер
Л. Носырев.
Эскизы к фильму
художника
В. Кудрявцевой

«Слоненок заболел».
Режиссер
И. Уфимцев.
Художник-
постановщик
А. Курицын

«Кошка, которая
гуляла сама по себе».
Режиссер
И. Гаранина.
Художник-
постановщик
Н. Виноградова



Во Всесоюзном объединении «Союзкинофонд»

На старой московской улице Арбат вот уже полгода успешно работает видеосалон, включающий пункт проката кассет с записями видеопрограмм и демонстрационный зал. Открытию этого основанного на принципиально новой технической основе учреждения культуры предшествовала напряженная работа проектировщиков, строителей, многих подразделений Госкино СССР.

Репертуар видеотеки сегодня насчитывает до пятисот названий всевозможных программ, среди которых историко-революционные фильмы, экранизации литературных произведений отечественной и зарубежной классики, фильмы для детей и юношества, телевизионные программы.

Большой популярностью пользуются видеозаписи концертов известных певцов, музыкантов, цирковых и эстрадных программ. Есть в репертуаре видеотеки и программы на иностранных языках.

О работе видеосалона и перспективах видео в стране корреспонденту «ИК» рассказывает его директор Л. Ф. Лаврухина и заместитель директора Всесоюзного объединения «Союзкинофонд» Л. А. Стрельников.

Л. Лаврухина. Нашими постоянными клиентами являются уже около 700 москвичей, причем число их возрастает, видеопрограммы — отечественные и зарубежные — пользуются большим спросом. Непосредственно контактируют с клиентами методисты — выпускники Института культуры и Педагогического института...

Важно, чтобы методист знал и любил кинематограф и телевидение — ведь в наши функции входит и популяризаторская. Когда человек приходит в видеотеку, не зная, что выбрать, мы должны помочь ему сориентироваться. Причем приходится учитывать психологию каждого отдельного зрителя, если же он пришел с ребенком — мы должны взять в расчет и запросы малыша. В салоне есть и просмотровый зал на сорок мест, в котором на дневном сеансе демонстрируется программа мультфильмов для детей, а на вечернем — картина для взрослых.

Наш просмотровый зал несколько отличается от обычного зала кинотеатра. Во-первых, возможностью регулировать звук, цвет и контрастность изображения. А во-вторых, и главным образом, особой камерной атмосферой просмотра. Кроме того, сейчас далеко не у всех есть возможность просмотреть видеокассету дома. Это обстоятельство делает необходимым и организацию в самом скором времени небольших кабин, оснащенных видеоаппаратурой и рассчитанных, например, на четыре места, условно говоря — семейных.

Л. Стрельников. Сегодня в стране насчитывается два десятка видеотек, в том числе в Москве — пять. А вот демонстрационный зал имеется пока только в видеосалоне на Арбате.

Сейчас принимаются усиленные меры по развитию сети видеотек и видеозалов. Предполагается уже в текущем году открыть их во всех столицах союзных республик и в городах с миллионным населением. В дальнейшем этот процесс будет развиваться еще интенсивнее.

Спрос на видеопродукцию, ее популярность объясняются универсальностью применения в различных сферах нашей жизни.

Попробуем перечислить хотя бы некоторые из них.

Ну, во-первых, это досуг, занимающий важное место в жизни каждого из нас.

Кроме того, в школе, ПТУ, вузе, например, рассказ преподавателя будет лучше усваиваться, если его проиллюстрировать видеозаписью соответствующего материала. Трудно переоценить возможности использования видео и в лекторской, пропагандистской работе.

Можно использовать видеоаппаратуру и в медицинских целях — создав, скажем, комплекс программ для снятия стрессового состояния.

Пришедшая на экраны наших телевизоров аэробика пока только красивое зрелище. Комплексы упражнений для разных возрастов заняли бы слишком много эфирного времени. А видеопрограммы могли бы учесть требования различных возрастных групп.

Это, конечно, далеко не все, возможности тут, по существу, не ограничены.

Нужны, разумеется, и индивидуальные видеопрограммы. Зрителю, допустим, не хочется два года ждать повторного показа по телевидению «Того самого Мюнхгаузена» или бенефиса Людмилы Гурченко. Видеотеки удовлетворят его нетерпение.

Говорят, все вкусы не учтешь. Но мы должны пытаться учесть именно все их многообразие. Поэтому предполагается организовать прием

заказов на видеозапись от населения, учреждений и организаций.

И, конечно же, нам крайне необходимы программы, созданные специально для видео. Уже сейчас на ряде крупных киностудий страны начата работа по их производству. В целях облегчения работы пропагандиста, лектора, учителя будут создаваться также тематические программы методом перемонтажа кино- и телематериалов.

Видео — это плодотворный способ проводить свободное время насыщенно и интересно как бы наедине с произведением киноискусства. Возникает нерасторжимое единство досуга и искусства...

Говоря о создании видеофильмов, нельзя забывать о том, что здесь, как в любом новом деле, возникает немало попутных проблем. Например, необходимо, на наш взгляд, внести коррективы в систему оплаты режиссерам. За свою работу над кинофильмами они получают не только авторский гонорар, но и дополнительное постановочное вознаграждение за успех в прокате. А режиссер, работающий в таком камерном жанре, как фильм для видеоэкрана, изначально не может рассчитывать на большую аудиторию. Но как тогда быть с оплатой его труда?

Принимаются меры и по обогащению видеорепертуара зарубежными программами и фильмами. С этой целью Всесоюзное объединение «Совэкспортфильм» заключает контракты на приобретение права видеозаписи многих зарубежных фильмов и оригинальных видеопрограмм — телевизионных, эстрадных, цирковых. С кинематографистами социалистических стран уже существует договоренность о переводе в видеозаписи кинофильмов, приобретенных для проката в СССР. При подписании контрактов с кинофирмами капиталистических стран такое право оговаривается в каждом отдельном случае.

До сего времени работу по координации становления и развития видео в стране осуществляло наше объединение. Однако в связи с бурным его развитием назрела необходимость создания специализированной службы, более компетентной в вопросах техники, технологии, организации и использования видео.

И еще — по нашему мнению, развитие этого дела было бы более продуктивным, если бы спрос на видеомагнитофоны удовлетворялся быстрее. Пока же их слишком мало, а их качество и стоимость могли бы быть лучше и ниже.

В. Белопольская

На киностудиях страны

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО. Начата работа над фильмом о выдающемся украинском композиторе, основоположнике украинской классической оперы Николае Витальевиче Лысенко.

— Эта картина задумана давно,— говорит режиссер-постановщик Тимофей Левчук.— Несколько лет назад я предложил взяться за сценарий Ивану Драчу, известному нашему поэту и сценаристу, и Ивану Миколайчуку, хорошо знакомому зрителям по его актерским и режиссерским работам. По-моему, сценарий получился, он открывает перед постановщиком немало возможностей.

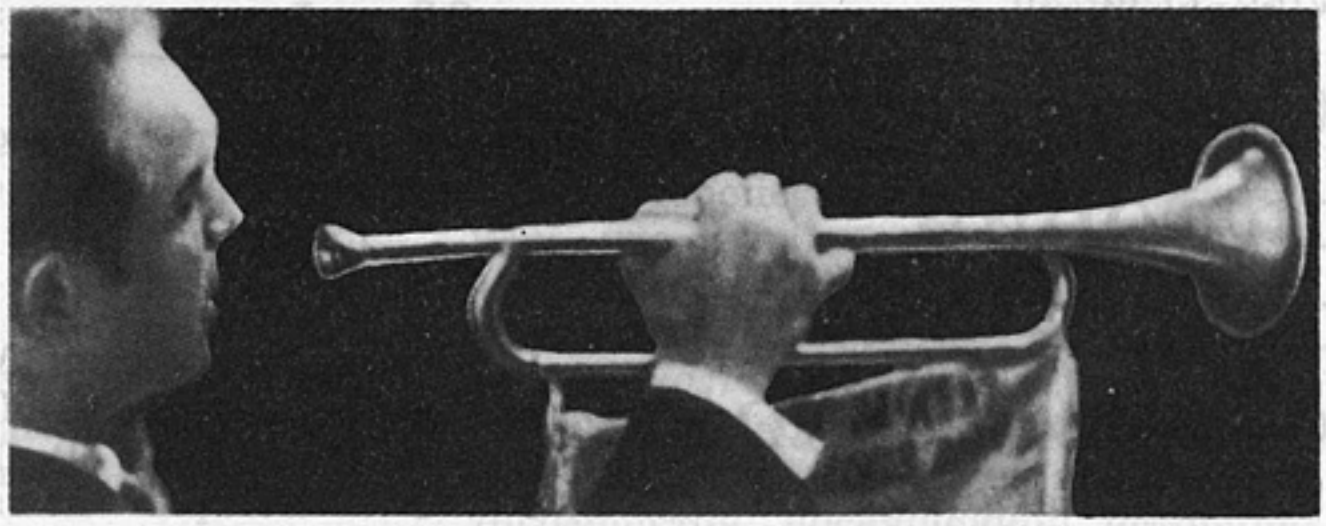
Будущая картина имеет пока условное название «Жизнь моя — песня». Оно не случайно — огромную часть своей творческой энергии Лысенко отдал собиранию и пропаганде украинских народных песен. Их музыкальная стихия пронизывает и его собственные сочинения. Разумеется, немалое место в картине займет раскрытие взаимосвязи композитора с народом, его культурой, которую он столь ревностно защищал и утверждал. Исток творчества Лысенко и в самих обстоятельствах его жизни — о многих из них поведает фильм. Зритель узнает о взаимоотношениях, которые складывались у композитора с великими его современниками — с Петром Ильичом Чайковским, к примеру, с деятелями украинской культуры. Будет освещен и зарубежный период жизни Лысенко.

Хочется, чтобы фильм о композиторе был пронизан музыкой, чтобы драматургический строй во многом определялся ею. Со мной вместе работают мои постоянные сотоварищи по всем последним картинам — оператор Эдуард Плучик и художник Владимир Агранов.

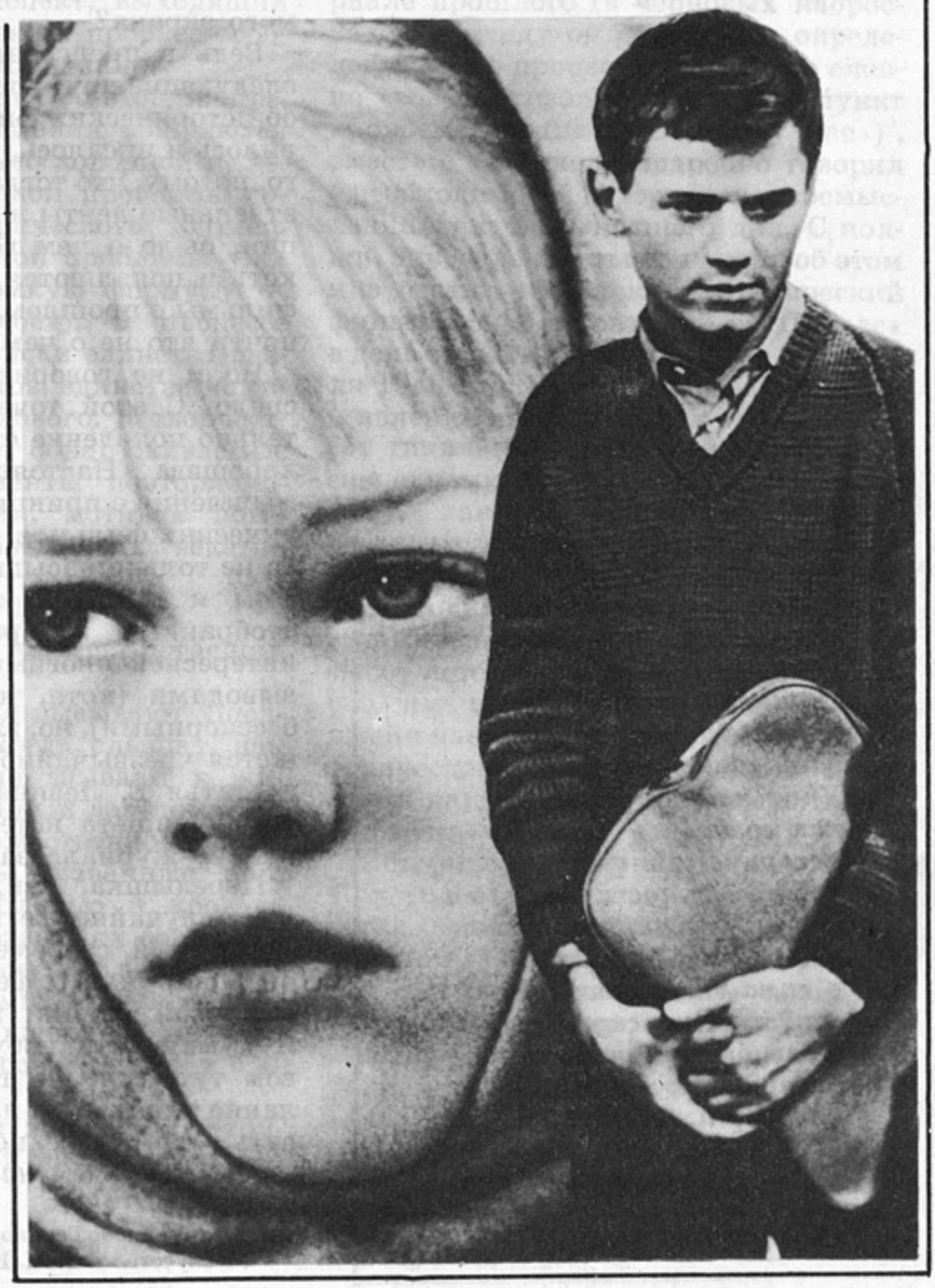
●

Идет работа над фильмом-концертом о Владимире Высоцком. В картину войдут фрагменты кинолент с участием актера, известных зрителю видеозаписей, дающих возможность еще раз увидеть и услышать исполнение песен. Сценарист и режиссер-постановщик Владимир Савельев.

С. Тримбач



Теория, история, эстетическое воспитание



Что такое историзм в фильмах о современности и о прошлом?

Проблема школьного кинообразования

Издано о кинематографе:

«Зримая память истории»
В. Магидова

«На границе искусств. Брехт и кино»
М. Туровской

«Мульти-панорама-2»

Лев Рошаль

Современность истории и история современности

...Жить и не воображать о прошлом нельзя.

Ф. М. Достоевский

Уж что-то давно мы не разговаривали на эту тему. Может, это реакция на ту пору (30—50-е годы, даже еще самое начало 60-х), когда об отражении истории на экране говорилось так много, что в конце концов и объявилась потребность в передышке?

А может, все дело в том, что потребность в передышке возникла у самого экрана?

Ведь в предвоенные годы и в последующие примерно два десятилетия об исторических фильмах много говорилось и писалось, кроме всего прочего, потому, что тогда, как ни оценивай отдельные ленты и отдельные тенденции, было о чем говорить, а теперь, хоть и появляются время от времени фильмы о прошлом, говорить все-таки почти что не о чем.

Но и не говорить нельзя — приспело. С этой точки зрения показательно появление статьи Леонида Нехорошева «Настоящее прошлое (размышления о принципах анализа исторических фильмов)»[1]. Она мне кажется не только насыщенной разнообразным и вместе с тем весьма точно отобранным материалом, не только интересной многими наблюдениями и выводами (хотя, наверное, не везде бесспорными), но, главное, она мне кажется чрезвычайно современной (как и статья Е. Левина «Богатство истории и нищета истерна» в январском номере журнала за этот год).

Передышка, видимо, кончается.

Не случайно же такой столь всегда преданный современному материалу режиссер, как С. Герасимов, осуществил свой давний замысел о Петре. Я думаю, что побудительным мотивом тут было не только личное желание художника наконец-то реализовать задуманное, но и некое предощущение того, чем *набухло* время.

Опыт показа деятелей
и явлений прошлого,
поднятых до высот
типического обобщения,
учит нас еще одному —
важнейшему.
Учит нас тому,
как создавать
исторические фильмы
о современности,
то есть такие,
где человек сегодня
и сама эпоха сегодня
средствами искусства
были бы подняты до высот
исторического обобщения,
которое им пристало.

Сергей Эйзенштейн

[1] «Искусство кино», 1984, № 4.

То, что «приспело» или, точнее: «вот-вот приспеет», почувствовал В. Шукшин. Может быть, раньше других. И может быть, чуть-чуть раньше времени...

Но сегодня разговор об исторических фильмах приспел не только потому, что приспело время таких фильмов.

Дело в том, что в разговоре об историческом жанре всегда присутствует, но не всегда легко прочитывается один глубинный аспект, выходящий за рамки обсуждения проблем собственно исторического жанра.

Когда речь заходит об этом жанре, то обычно размышления вращаются вокруг действительно коренной и, несомненно, обостренной проблемы *современности* исторического фильма (Нехорошев суть этой проблемы уложил в точную и емкую формулу — «настоящее прошлое»). В процессе творчества идут поиски единства разновременных пластов, единства не событийного, а смыслового. К творчеству побуждают вдруг обнаруживаемые существенные моменты повторяемости в чувствовании, мотивах поведения людей, разведенных веками.

●

Из тьмы веков — как свет погасших звезд!

Живые поколения вызывают ушедшие лишь тогда, когда слышат, как ушедшие поколения взывают к живым. Этот услышанный зов помогает современному художественному воображению наделить вызванные тени прошлого живой плотью и кровью. В лучших своих созданиях советский исторический фильм искал в минувшем, говоря словами Жореса, *огонь, а не пепел*. Обращение к истории было «подходом к современности с ее глубокого тыла»[2].

Однако если этот жанр рассматривать вне самоценной замкнутости, без изымания из единого кинематографического процесса, то станет очевидным, что рука об руку с проблемой *современности* исторического фильма идет равная ей по значению проблема *историчности* современного фильма.

Основной докладчик на предвоенной творческой конференции кинематографистов, посвященной историческому фильму, С. М. Эйзенштейн, уделив немало внимания способам претворения современной темы в материале прошлого (в черновых набросках к докладу он нашел для определения этого процесса интересное словцо «современизация»: там есть пункт «Современизация» у них и у нас»)[3], вместе с тем очень подробно говорил о необходимости исторического осмысления фактов нынешнего дня. С полной определенностью он писал об этом и в статье «Советский исторический фильм», опубликованной в «Правде» в день открытия конференции 8 февраля 1940 года: «Опыт показа деятелей и явлений прошлого, поднятых до высот типического обобщения, учит нас еще одному — важнейшему. Учит нас тому, как создавать *исторические фильмы о современности* (курсив мой.— *Л. Р.*), то есть такие, где человек сегодня и сама эпоха сегодня средствами искусства были бы подняты до высот исторического обобщения, которое им пристало»[4]. Вообще Эйзенштейн часто любил напоминать об историческом значении «всякого мгновения нашего повседневного активного бытия»[5].

Историческая киноклассика 30—40-х годов появилась как раз тогда, когда многие фильмы на современную тему — в том или ином виде, с той или иной яркостью — несли на себе отсвет текущей истории, были связаны с ее поступью, овеяны ее дыханием. Это закладывалось в исход-

---

[2] Толстой А. Н. Полное собр. соч. в 15-ти т., т. 13. М., 1949, с. 493.

[3] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1240, л. 44.

[4] «Правда», 1940, 8 февраля.

[5] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., 1968, с. 201.

ные художественные намерения, причем закладывалось как нечто само собой разумеющееся. И не только тогда, когда открыто поднимались некие глобальные вопросы времени, как, скажем, в «Великом гражданине» (Эйзенштейн в своем докладе в пример исторического фильма о современности ставил именно его), но и тогда, когда делались ленты на бытовые темы, даже комедии.

Сказанное отнюдь не означает, что исторический анализ современности во всех тех фильмах всегда бывал в конечном итоге точным, всесторонне совершенным. Но в данном случае я веду речь не столько об итогах, сколько об *исходных намерениях*. Именно поэтому я убежден, что, например, «Цирк» или «Светлый путь» станут для будущих поколений ценнейшими, разнообразно и далеко не однозначно насыщенными историческими источниками об эпохе. О том, чем мы жили и дышали, что нас вдохновляло, чему радовались и над чем смеялись, что видели и чего не замечали.

Это ощущение историчности *сейчас* переживаемых простых житейских мгновений, простых человеческих судеб создавалось разными средствами. Укажу лишь на одно, но, может быть, самое распространенное. Подавляющее большинство фильмов о современности второй половины 20-х и в 30-е годы, в сущности, использовало один и тот же сюжетный ход при всем разнообразии его индивидуальных модификаций. Герой был застигнут в момент перехода (или, если воспользоваться лексикой тех лет, в момент «великого перелома») — от прошлого к будущему, от тьмы к свету, от замордованности жизнью к осознанию себя ее хозяином, от индивидуализма к осмыслению своего общественного предназначения. Так было чуть ли не в каждом втором (если не чаще) фильме, будь то «Старое и новое» или «Обломок империи», «Крестьяне» или «Встречный», «Окраина» или «Член правительства», «Путевка в жизнь» или «Большая жизнь», или тот же «Светлый путь» (продолжить список легко).

Но этот момент перелома частной жизни был точным сколком с общей картины исторической действительности, отражением революционного перелома в жизни страны, соотносился с тенденциями общественно-исторического развития. Современная история отдельной судьбы совпадала с историей современности.

Естественно, что в такой атмосфере и обращение к далекому прошлому требовало осмысления прошлого на уровне задач, выдвигаемых и временем, и самим кинематографом. Мне кажется необходимым подчеркнуть качественную сторону приобретений: становление *историзма мышления*.

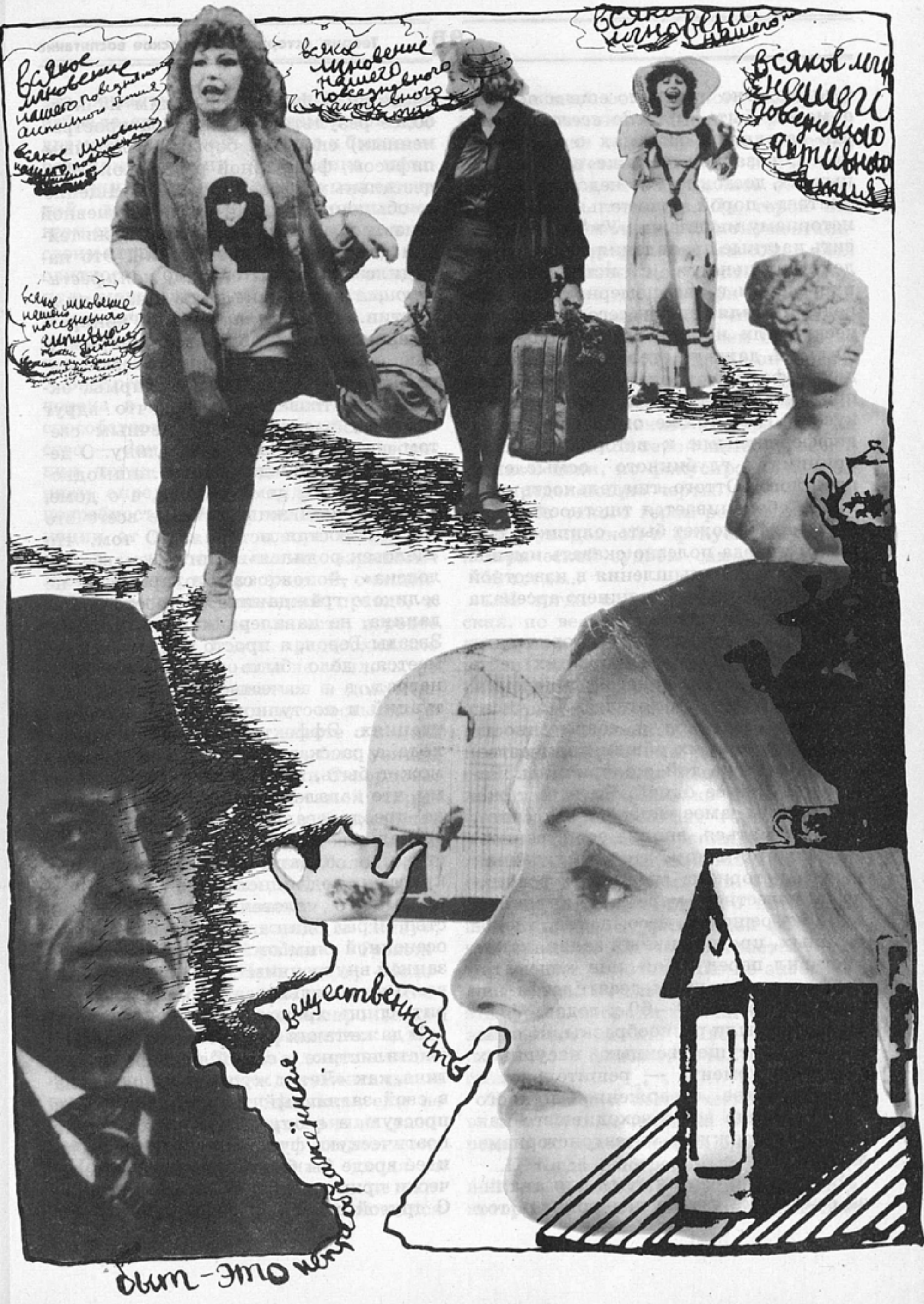
Полагать, будто историзм — это только тогда, когда исторический фильм, не просто наивно, а наивно до вредности.

Нет, это — *всегда!*

Независимо от материала, от того, какая взята действительность, настоящая или прошлая, необходимо постижение диалектики взаимосвязи современных фактов с историческим процессом, выявление причинно-следственных отношений, обнаружение корней, давших ствол и крону, короче говоря, осознание того, что каждый момент действительности, имея свой срок, свое начало и свой конец, вместе с тем всегда находится в историческом *продолжении*...

Не дай бог все эти познания в фильме осуществлять впрямую! Нет, речь-то ведь идет об историзме мышления, выраженном в формах *художественного* мышления. Но на путях слияния историзма с искусством все эти сведения — указатели маршрута, вешки движения творческой мысли. Вне вешки нет движения, в лучшем случае, его видимость, но не больше.

И сегодня приспело время разговора об историческом фильме не только потому, что приспело время этого


всякое мгновение нашего повседневного активного бытия
всякое мгновение нашего повседневного активного бытия
всякое мгновение нашего повседневного активного бытия
всякое мгновение нашего повседневного активного бытия
всякое мгновение нашего повседневного активного бытия
всякое мгновение нашего повседневного активного бытия
вещественность
быт - это непреображённая

фильма. Оно приспело еще и потому, а может быть, *прежде всего* потому, что сегодня в фильмах о современности, независимо даже от конкретных их достоинств и недостатков, не хватает, порой решительно, вкуса к историзму мышления. Умения соотносить частные проявления современной действительности с историческими процессами и закономерностями. Изредка появляющиеся сегодня исторические или историко-биографические фильмы, даже тщательно воспроизводящие фактуру прошлого, потому, как правило, не становятся явлениями искусства, что также оказываются индифферентными к историзму как к принципу глубинного осмысления прошлого. Оттого тщательность усилий и оборачивается тщетностью.

Я скажу, может быть, слишком резко, но иногда полезно сказать именно так: историзм мышления в известной мере выпал из сегодняшнего арсенала наших киносредств.

И редкое появление исторических фильмов (тем более хороших) есть прямое следствие такого вычленения. Но и меньшее, чем хотелось бы, число хороших фильмов о современности (при обильном их общем количестве) есть следствие той же причины. Разумеется, не ее одной. Но и ее тоже.

При этом самое удивительное (хотя, если вдуматься, вполне естественное) заключается в том, что определенная утрата историзма мышления возникла в известной мере под влиянием и в ходе решения, несомненно, плодотворных, прогрессивных задач, какие поставил перед собой наш кинематограф два с лишним десятилетия назад, на рубеже 50—60-х годов.

Задачи были разнообразны, но одна из самых существенных, насущных для того момента — решительное и бесповоротное отвержение ложного пафоса, чаще всего всходившего как раз на дрожжах псевдоисторизма мышления.

Вообще это особая тема для анализа, сейчас же важно подчеркнуть тот очевидный факт, что одним из наиболее результативных (и распространенных) способов борьбы с ложным пафосом, фанфарной риторикой, пьедестальным героем стало обращение к обыденной, простой, повседневной жизни в обилии ее бытовых, житейски достоверных проявлений. Это находило свое, я бы сказал, *манифестирующее* выражение даже в названиях картин. Занимая предельно конкретные, иногда вроде бы совсем неприметные, как бы совершенно не вклинивающиеся в историю плацдармы, экран повествовал о весне, что вдруг пришла, разливаясь солнечным светом, на тихую Заречную улицу. О девяти всего лишь днях всего лишь одного года. Не о доме вообще, а о доме, «в котором я живу». Чаще всего это была «простая история». О том, что «человек родился». Или о «судьбе человека» — тоже самого простого, не великого гражданина, а просто гражданина, не кавалера многих орденов, Звезды Героя, а просто солдата. Разумеется, дело было не в количестве наград, а в качестве жизненных ситуаций и поступков героя в этих ситуациях. Эффект качественного подхода в рассказе о «судьбе человека», может быть, особенно нагляден потому, что кавалера Золотой Звезды, легко преодолевающего на экране умозрительно нагроможденные препятствия, и солдата, прошедшего всеми кругами подлинного ада войны, но сберегшего человечность и достоинство, играл один актер. Между ролью, осененной нимбом, и ролью, пронизанной внутренним светом, расстояние всего в несколько лет, но его не измерить лишь хронологией.

И даже такая романтическая по своей стилистике и самой атмосфере картина, как «Летят журавли», поставила в свой заглавный титр эту житейски простую, а в определенном контексте поэтическую фразу, но не нечто по идее вроде бы более логичное, патетически приподнятое — «Вечно живые». С другой стороны, не случайно и то,

что романтическая кинопоэзия здесь избрала своим материалом розовскую драматургию, столь чуткую к бытовым реалиям времени. Романтика питалась живительными соками повседневной действительности. Поднимаясь всем своим строем над бытом, она всем своим строем вырастала из него. Такая слитность определила художественную мощь этой ленты (притом что романтический сказ и бытовое повествование, как мне кажется, слить до конца все-таки удалось не везде.

Внедрению обыденного, житейского потока в фильмы тех лет по-своему способствовало и еще одно обстоятельство — *документализация* повествования, тогда возникшая как под влиянием определенных художественных потребностей, так и вследствие детонации от того, что вскоре стали называть «документальным взрывом». В стремлении к первородной, очищенной от мнимых значений правде, к жизни такой, какая она есть, игровое кино 50—60-х годов предвосхищало многое из того, что еще не сбылось, но вот-вот начнет сбываться в документальном, и инвалид на костылях в «Балладе о солдате», вместе с женой уходящий по платформе, был увиден не только взглядом Алеши Скворцова, но и как бы взглядом той самой «скрытой камеры», которая в ближайшее время получит такое распространение в кинодокументалистике. Более того, «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Судьба человека», «Коммунист», «Дом, в котором я живу», «Весна на Заречной улице», «Тревожная молодость», «Наш двор», «Человек родился», «Большая семья», «Высота» по достоверности воспроизведения народной жизни оказались в тот момент гораздо ближе к документальности, нежели иные документальные репортажи, очерки и фильмы, еще не сумевшие в силу ряда причин разорвать привычный круг стереотипов.

Но вот что существенно: уходя от ложного пафоса, экран вовсе не уходит от пафоса вообще. Накапливался неотделимый от истинного исторического осознания времени пафос подлинный, вне которого, как известно, не существует подлинного искусства. Да, ситуации освобождались от велеречивости и котурнов. Да, герой лишался величественной монументальности, не воспарял над массой, а был как бы *выхвачен* документальной кинокамерой из нее. Но при этом, проживая на экране свою собственную судьбу, показанную во всем богатстве индивидуальных оттенков, он не заслонял собой остальных, не превращал их в некое размытое, видимое вне фокуса изображение, а *выражал* их через себя. Такой герой шагал со всеми в одной цепи, но фокусировал в себе их определяющие черты.

Судьба такого героя рождала ощущение увиденной в фокусе искусства исторической судьбы самого народа.

И тогда...

...И тогда совсем простая, житейская, по веснам повторяемая из года в год, из века в век фраза «летят журавли» вдруг обжигает вас своим горячим дыханием, ибо выясняется, что она и оказалась не просто на привычном стыке времен года, а на гребне неслыханного слома двух исторических эпох — войны и мира. Не оттого ли всякий раз (сколько ни смотреть фильм) перехватывает горло, когда в финале ленты неторопливый журавлиный клин несет над Москвой, над горем и страданием, над «домом, в котором я живу» весть о наступившей тишине, о пришедшей радости, что навсегда для нас останется — в тот момент мы этого еще не знаем — «со слезами на глазах»?.. Этот клин и эта фраза вобрали прожитое и пережитое, все начала и все концы — и те, что в фильме, и те, что за ним стоят.

Житейское и историческое скрещивались. Судьба человека — судьба народа в ее исторических срезах.

...И тогда выстроенный перед войной на городской окраине «дом, в котором я живу» вдруг неуловимым

образом раздвинул стены, став домом, в котором *мы живем,* а рассказ о ничем вроде бы не выделяющейся, такой же, как у всех, рядовой и как бы маленькой по своей скромности жизни стал без всякой мнимой символики рассказом о *большой* жизни. И баллада о солдате, не совершающем никаких великих подвигов и подбившем танк, как сам он объясняет, оттого, что испугался, оказывается не чем иным, как повествованием о *великом гражданине.*

Но изменились точки отсчета.

Стали более углубленными, хотя и не менее масштабными.

Но при этом и сами точки отсчета были неотделимы от конкретно-исторической ситуации, в которой они возникли, подготовив появление этих фильмов. Рассказывая о войне, фильмы отражали современные им важнейшие исторические процессы, происходившие в жизни, в общественном сознании, историческом мышлении масс, процессы, прежде всего связанные с решениями XX и последующих съездов нашей партии. Отражали накопления времени в постижении общественного предназначения человека, в подлинном постижении того, что называют ролью личности в истории.

Однако исторические процессы, происходившие в текущей действительности, самым непосредственным образом отражались не только в фильмах о военном прошлом, но и тем более в лентах о современности, о сиюминутном, при всей их нередко кажущейся камерности, сюжетной и тематической вроде бы отстраненности от магистральных дорог эпохи.

Житейское и историческое и здесь вплотную смыкались в ходе выявления глубинных потенций, морально-этических ресурсов *рядовой личности* в тот момент, когда эта личность ощущает во всей полноте и благоприятствовании потребность самого времени в его потенциях и ресурсах. При этом такое смыкание зачастую осуществлялось чрезвычайно тонко, не через рациональную логику постижения, а через художественную интуицию, оказавшуюся необыкновенно отзывчивой на тенденции времени. «Сила духа не может заменить чуткости»[6],— говорил Эйнштейн. Вот эта чуткость прикасающихся к действительности пальцев художника и питала силу духа, влияла не только на масштаб, но и на убедительность, на жизненную достоверность обобщений.

И тогда...

...И тогда «простые истории» вдруг обнаруживали свой далеко не простой смысл. Замелькало, стало знаменитым слово «первоцелинник». Однако кинорассказ о первоцелинниках Л. Кулиджанова и Я. Сегеля «Это начиналось так...» был не только о начале освоения новых земель, но и чего-то, может быть, еще большего — о начале освоения каких-то новых нравственных категорий, выдвинутых ходом исторического развития. Тут тоже прокладывалась своя борозда.

Эмоциональный пафос искусства был в немалой степени подготовлен ферментами пафоса современной истории. Но историзм мышления рядился здесь в одежды повседневного житейского потока.

То были важнейшие накопления нашего кинематографа, опирающиеся на одну из основных его традиций.

Но, как ни странно (а быть может, наоборот, вполне закономерно), именно из этого скрещения предельно житейского и исторически обобщенного берет начало поток фильмов, где быт, тесня ложный пафос, стал теснить пафос вообще. Нынешние киноперсонажи часто обладают способностью, подчас незаурядной, очень живо — почти «как в жизни»! — общаться, неторопливо разговаривать, отпускать реплики, смеяться, впадать в задумчивость, возбужденно радоваться, есть, тщательно пережевывая пищу вместе с произносимыми словами (это особен-

[6] См.: Гернек Ф. Альберт Эйнштейн. М., 1984, с. 45.

но живо), просматривать газеты, сидеть перед телевизором, вести диалог по телефону, водить личный автомобиль, ходить индивидуальной походкой, бросать тренированное тело в огонь пожара и в драку с нехорошими людьми, с какими-нибудь пиратами нашего века. Но новый уровень умения достоверно воспроизводить — условно говоря, жизнь человеческого тела — не заменяет старого завета искусства познавать и воспроизводить жизнь человеческого духа. Сегодняшний экран — это зачастую вереница бытовых происшествий, воспроизведенных нередко с живостью и теплым обаянием подробностей, но в этом потоке, захлебываясь, тонут попытки осмысления *тайн* жизни, глубоко скрытой логики исторического процесса, его масштабов.

— Эва, куда замахиваемся,— возможно, скажет иной читатель.— Не слишком?

Не слишком!

Ибо вне этой логики — хотим мы того или нет — любая картина, о чем бы ни была и какое бы жанровое обличье ни принимала, будет набором без разбора. Даже картины на такую интимную, вроде бы совсем камерную тему, как любовь. Оттого-то, между прочим, герои современной любовной кинолирики, к которой кинематограф за последние годы испытывает вполне законное тяготение, в разных лентах отличаются друг от друга, по не лишенному основательности замечанию критика, порой лишь цветом волос: «блондинки» (за углом), «брюнеты» (в холодильнике)[7]... Оттого-то безусловность житейского интерьера не может скрыть откровенную условность ситуаций. Недаром, говоря о такой лирике, мы нет-нет да и упомянем не без зависти классический опыт русской литературной критики, имевшей возможность исследовать социально-исторические закономерности времени на примере того, как ведет себя русский человек на rendez-vous. Всего лишь на rendez-vous. Но как много вобрали в себя эти свидания!

Когда цель (художественное осмысление эпохи) сводится к средству (воспроизведение житейских подробностей), то тогда начинает казаться, будто бытовые подробности и есть история современности. Однако бытом времени историю времени не заменить.

Достигнув за последние двадцать лет очень многóго по линии бытовой подлинности, наш кинематограф этим не облегчил свою жизнь, а наоборот, еще больше усложнил поиск того, к чему всегда склонно искусство,— к познанию тайн жизни. Услышать, как в обыденном течении повседневности, в едва слышном шуршании житейских мгновений совершает свои обороты колесо истории, как отстукивают свое время звездные минуты людей, очень трудно, гораздо труднее, чем в неких пиковых мгновениях жизни, открытых коллизиях. Но кинематограф сам поставил перед собой эту высокую цель и вряд ли должен растерянно уходить от ее реализации, каким бы тяжким ни казался путь познания.

К тому же новые реалии кинематографа, тяготеющие к бытовой подлинности, с исторической точностью отражают реалии самой жизни: ее, если так можно сказать, возросшую обыденность, вернее, возросшую (во всяком случае, по всем внешним приметам) обыденность современного мироощущения. Мы живем во времена, когда, казалось бы, самые фантастические вещи мгновенно приобретают рядовые очертания. Однако при возрастающей обыденности даже самых фантастических вещей пафос истории не исчезает, а лишь уходит в глубину. Между прочим, не является ли и сам факт превращения в рядовое, привычное того, что по меркам добрых старых времен могло бы казаться фантастическим, одной из патетических проблем современной эпохи?

События в своей повседневной чере-

---

[7] Богомолов Ю. Блондинки и брюнеты.— «Советская культура», 1984, 28 июня.

де могут быть и не пафосны. История, придирчиво отбирающая их в свою цепь, пафосна всегда.

Естественно, что пафос истории опосредованно переливается в пафос искусства. Между ними не существует простого знака равенства. Но они не могут не искать друг друга на путях *образного* постижения исторических явлений, сотканных из фактов обыденной жизни.

Когда-то очень точно, прямо-таки для нашего разговора, сказала Марина Цветаева: быт — «это непреображенная вещественность»[8]. Если вещественность в фильме не преображена, то бытовая подробность в лучшем случае становится деталью времени, но не перерастает в осмысленный образ времени. Остается, так сказать, элементом арифметической суммы. А образ требует иного: не суммы жизненных фактов, а их произведения.

А если этого нет, то пафос привносится со стороны, тем или иным способом имитируется. Тут существуют разные возможности. Например, двигаясь по линии бытовой подлинности, достичь такой гипертрофизации быта, насытить его такой богатой вещественностью, от которой зритель уж, без сомнения, взовьется в пафосе.

Однако есть и более испытанные способы: детективизация и вестернизация повествования; для жизни человеческого тела здесь открыты большие возможности. Пожалуй, только несколько неожиданно для нашего кино в использовании этих испытанных способов то, что они стали активно внедряться и в историческую тематику, не только в сцены «рыцарских времен», в эпоху «короля Стаха», но и в историю революции, гражданской войны — в виде седьмых пуль, шестых агентов и т. п. Нет, я не о жанрах, после «Белого солнца пустыни» сетовать на жанры было бы наивно. Однако я не о жанрах еще и потому, что сама история не устает поражать многожанровостью: романтика нетерпения в ней переходит в жесткую прозу нетерпимости, холодные линии классицизма соседствуют с безудержными слезами сентиментализма, головокружительные эпические подъемы чередуются с достойными сатиры падениями (от них голова тоже идет кругом), а трагедии, напоминал Маркс, нередко повторяются в виде фарса. Поэтому я не о жанрах, а все о том же: о жизни человеческого духа в конкретно-историческую эпоху и — сквозь все века. Иначе говоря, я о том, чтобы тайной интриги не исчерпывалась тайна жизни, а следовательским розыском уголовного элемента не подменялся исследовательский поиск объективной исторической истины.

Вот эта истина и заставляет художественное и историческое мышление искать друг друга. Нет, достичь истины удается далеко не всегда. Но важна жажда приближения к ней. Она — венец усилий историзма художественного мышления, определяющего пафос произведения. Ибо «жить и не воображать о прошлом нельзя». Не для пополнения наших знаний (хотя и то не худо), а для углубления нашего познания. Но ведь по логике этой точной формулы Достоевского с очевидностью следует, что не воображать о прошлом — значит *не жить*. Формы воображения, сила его проникающего дара у каждого художника индивидуальны, но не быть их не может, если мы рассчитываем создать то, чему суждено жить.

И тут, наверное, самый раз объяснить, как это должно делаться. Как концентрируется пафос исторического процесса в стремительно проходящих мгновениях современной жизни? Как выявляется непреходящее в новых условиях возросшей пристальности кинематографа к обыденным реалиям повседневности?

Если бы я знал!..

Но я могу привести примеры.

Окончание в следующем номере

[8] Встречи с прошлым. Вып. 2. М., 1976, с. 216.

Геннадий Масловский

Уроки первого этапа

Кино и школа

Участники семинара в Болшево. В кадр попали далеко не все...

В Болшево было дождливо и солнечно, тихо и хорошо. По утрам (в согласии с модой четвертой четверти нашего века) солидные люди бегали мимо домика, где живал Марк Донской. По вечерам ходили под деревьями, которые знали Всеволода Пудовкина. Днем собирались в зале, который слышал Александра Довженко, Михаила Ромма, Алексея Каплера, Сергея Юткевича. По ночам спорили в комнатах, в которых работали Геннадий Шпаликов, Василий Шукшин, Лариса Шепитько. Учителя будущих учителей из Сибири и Украины, Казахстана и Нечерноземья, Прибалтики и Закавказья, Средней Азии, Поволжья, Белоруссии, Молдавии, Урала — сорок пять представителей восьми республик съехались на первый Всесоюзный семинар преподавателей педагогических институтов по проблемам кинообразования.

Я хочу предложить читателям не репортаж, а наблюдения и во многом, вероятно, спорные размышления о тех проблемах кинообразования, которые на семинаре поднимались, и о тех, о которых вслух не говорилось, о том, что изменилось в людях, которых я давно знаю, и что в них перестало изменяться, о том, что радовало и что беспокоило меня в эти несколько дней болшевской осени и после нее.

●

Первое, что меня сильно (может быть, сильнее всего) волнует в кинообразовании — его стабильность.

Волнует — радует! — то, что вот уже в течение пятнадцати с лишним лет существования Совета по кинообразованию он активнейшим образом действует, обсуждает проблемы, преодолевает огромное количество организационных трудностей, поддерживает энтузиастов в самых разных концах страны. И не формально, не по службе, а по-дружески и участливо: в нем так нуждается обыкновенный учитель или вполне солидный доцент!

Радостно видеть, как живут этим движением люди уже не один десяток лет. И какие люди!

Олег Александрович Баранов из Калинина, один из зачинателей кинопросвещения. Юлий Михайлович Рабинович из Кургана. Евдокия Васильевна Горбулина из Армавира. Владимир Филиппович Минаев из Усть-Каменогорска. Сталь Никонорович Пензин, воронежец. Москвичи Роман Яковлевич Гузман, Юрий Николаевич Усов, Ирина Николаевна Гращенкова, Людмила Александровна Кожинова. Ольга Федоровна Нечай из Минска. Четверо последних — заместители председателя Совета по кинообразованию: вместе с Ильей Вениаминовичем Вайсфельдом они — и еще другие, неназванные (да простят они меня за это!) вот уже пятнадцать лет истово везут перегруженный и негабаритный организационный воз.

Но постоянство этих лиц волнует и по-другому: тревожит.

— За пятнадцать лет так мало появилось в совете и вокруг него новых людей...— сказал я Илье Вениаминовичу.

— В совете — да,— согласился он.— Но вокруг нас — множество новых лиц. В условиях школьной реформы и активного развертывания киноклубной работы заметно расширяются возможности кинопропаганды и кинопросвещения. Укрепляется сознание, что они имеют общенародное значение.

— Но движение кинообразования насчитывает около трех десятков лет, а если включить в него огромную работу, которую в 20-е годы вело Общество друзей советского кино, о чем, кстати, вспоминали участники нынешнего семинара, то можно насчитать уже шесть десятилетий. Казалось бы, за такое время движение должно было распространиться широко.

— Такого широкого, как нам бы хотелось, движения еще нет,— согласился И. Вайсфельд. И добавил: — Хотя при этом следует сделать оговорку: систематического контроля, учета в государственном масштабе не ведется, потому мы можем оперировать не точными цифрами, а неопределенными величинами — «широкий охват», «ограниченный круг». Но мы не хотели и не хотим какого-либо искусственного расширения движения, даже и с благородными целями. Пусть будет пока не так много очагов кинообразования, но каждый имеет свое самобытное лицо. Пусть их расширение идет естественным путем, без принуждения, исключительно по мере подготовки кадров. Мы, например, твердо убеждены, что кино в школе не должно быть обязательным предметом. Не только потому, что программы и так перегружены и втиснуться некуда. Нам хочется, чтобы и впредь школьники приходили к нам добровольно, исключительно из интереса, из любви к искусству, из потребности в нем.

Резонно? Вполне.

Но есть и другая, уже не количественная сторона такого существования очагов кинообразования: каждый из них развивается сам по себе, на свой манер. Своя, очень давняя и проверенная система в Кургане, другая — в Воронеже, иная — в Калинине... Разумеется, это и хорошо, что формы разные, а все же хотелось бы видеть кинообразование в целом как систему — но этого пока нет. Есть сосуществование форм и методик разных, а во многом и несовместимых.

Научно-исследовательский институт художественного воспитания Академии педагогических наук СССР по инициативе Московского городского комитета партии и газеты «Вечерняя Москва», при участии Главного управления народного образования Мосгорисполкома, Московского городского института усовершенствования учителей, Совета по кинообразованию Союза кинематографистов СССР, МГПИ имени В. И. Ленина, городской фильмотеки и городского кинопроката в

течение пяти лет проводил эксперимент в школах Тушинского района Москвы. В основу его была положена система кинофакультативных занятий во всех — с первого по десятый — классах. Трудно переоценить значение практической проверки такого подхода.

Совсем иная (и, боюсь, мало совместимая с тушинской) система развивается в Калинине. Она скоординирована в ширину и в глубину. Широта — это охват всех звеньев, которые могут быть задействованы кинovоспитанием: школа с факультативом, клубом, киномузеем, школьным кинотеатром и другими формами; педагогический институт; факультет директоров школ и усовершенствования учителей... Здесь, вероятно, есть еще незаполненные ячейки: профессионально-технические училища и техникумы, может быть, и непедагогические вузы с их факультетами общественных профессий, а также дошкольные учреждения,— но на все, как говорит О. Баранов, рук не хватает. Зато в последнее время он стал подключать в свою систему еще одно, как он справедливо думает, едва ли не самое важное звено — семью, родителей.

Как он это делает, вероятно, следовало бы поинтересоваться подробнее, попросить самого О. Баранова рассказать на страницах журнала. Отмечу только высказанную им на семинаре любопытную мысль: когда родители через школьников вовлекаются в кинообразование, то во многих случаях дети уже выступают не только как объект воспитания, но и как активный его субъект. Иными словами, мы получаем канал нравственного, социального воздействия на семью средствами киноискусства. Важность и перспективность такого воздействия не приходится доказывать. Эту методику «семейного киновоспитания» применяют Р. Гузман, Э. Горюхина из Новосибирска, разрабатывая ее оригинальные варианты.

И здесь уже переход в глубину системы — она рассчитана так, чтобы охватывать все этапы становления личности: приходя в школу, ребенок получает возможность знакомиться с киномузеем и кинотеатром, затем вовлекается в их работу, учится обращаться с техникой и вскоре может идти к малышам — обслуживать их и учить. С возрастом детям предлагают все новые и новые формы кинообразования, продуманные с учетом их возможностей и интересов, и все это время они не только учатся и развиваются сами, но учат и развивают младших — опять же совмещают в себе объект и субъект воспитания. А это, конечно, создает очень важный дополнительный, «прибавочный» эффект.

Опыт О. Баранова описан в книжке им самим, но почему-то остается уникальным. Почему? Почему Совет по кинообразованию до сих пор не выяснил, насколько калининский опыт переносим и воспроизводим, что для этого нужно, что мешает его распространению — внутренние изъяны или внешние трудности?

Олег Александрович в очередной раз доложил на семинаре о сущности своей системы, как всегда, его со вниманием выслушали, по обыкновению одобрили (хотя бы тем, что никто не возразил), но, видимо, огромную свою работу он будет, как и прежде, тянуть без параллельных опытов, по которым мог бы сверяться, корректировать движение.

Не будет ли так же и с тушинским экспериментом? Он закончен, подведены итоги, противников как будто нет, но ведь и сторонники тоже что-то не проявляют готовности активно взяться за дело. И это несмотря на то, что Министерство просвещения СССР в своем циркулярном письме рекомендовало школам изучать тушинский опыт и продолжать эксперимент.

Один работник республиканского министерства признался:

— С реформой школы у нас в республике дело как-то не идет: никто не знает, что конкретно нужно делать.

— А почему же вы не подскажете? — поинтересовался я.

— А к нам тоже никаких указаний не поступает.

Но «кинообразователи» уже по опыту знают: когда ждут формальных указаний, дело формализуется, угасает, живые формы мертвеют, цели подменяются.

Уже несколько десятилетий кинообразование у нас идет фактически в виде локальных, автономно движущихся экспериментов. Многие формы совпадают, кое-что заимствуется, но эти совпадения и заимствования не затрагивают сущности эксперимента, его концепции.

Вероятно, настало время осмыслить уже не формы и приемы, а существующие концепции кинообразования и киновоспитания. И не только благожелательно одобрить их локальное существование, но выработать действенное к ним отношение. Может быть, не все, как сейчас, поддерживать, а несколько (с учетом местных условий), но зато уж поддерживать реальной помощью — активно агитировать за такую концепцию, устранять преграды на пути ее внедрения, добиваться нужных условий.

Предлагая это, я отчетливо сознаю, что Совет по кинообразованию при Союзе кинематографистов проделать такую работу не в состоянии. Это орган общественный. У него нет ни средств, ни сил, ни полномочий для решения столь ответственных и объемных задач. У совета нет ни одного штатного работника, который вел бы столь необходимую организационную и техническую работу.

Но, вероятно, совет мог бы обратиться к предстоящему очередному съезду Союза кинематографистов с обоснованным предложением создать комиссию по кинообразованию, у которой больше возможностей. Такая комиссия, в свою очередь, могла бы уже поставить вопрос о межведомственном Центре кинообразования. О необходимости такого руководящего органа с реальными полномочиями говорится среди «кинообразователей» давно. Однако, может быть, именно теперь обнаружилась настоятельная, острая необходимость от пожеланий перейти к реальным шагам. Иначе дело кинообразования будет и далее пробуксовывать.

●

Пока что системность подхода к кинообразованию реализуется в системе программ. Созданы и приняты Министерством просвещения СССР программа кинофакультатива «Основы киноискусства» для 9—10-х классов (авторы М. Шатерникова, Ю. Усов, Ю. Рабинович под редакцией И. Вайсфельда), программа «Основы киноискусства в педагогических вузах» (автор Е. Горбулина), вышедшая двумя изданиями. Подготовлена также программа для Института усовершенствования учителей. Завершается создание программы для 1—10-х классов на основе тушинского эксперимента. Изданы, подготовлены и готовятся еще программы для различных звеньев и подразделений кинообразования.

Это, конечно, большое дело: энтузиастам-неофитам есть на что опереться.

Но и эта система уже требует осмысления: надо бы сопоставить программы, понять, насколько они соотносятся друг с другом. А для этого хорошо бы их просто собрать в одной книжке, как правильно предлагали на семинаре в Болшево.

Но, видимо, механически соединить программы в одном сборнике не удастся. Многие из них создавались давно: например, основная пока программа кинофакультативов для старших классов издана в 1974 году. Известно, что программы на практике видоизменяются, приспособляются к местным условиям и к новым требованиям. Хорошо бы понять, что именно

приходится менять, что устарело, что не удается реализовать — и на этой основе переработать программы, чтобы кинообразование получило не сборник архивных документов, а надежную базу для реальной и эффективной деятельности.

Это работа большая и трудная, но необходимая.

Впрочем, возможно, прежде чем приступить к ней, нужно бы прояснить назревший и довольно остро обсуждавшийся в Болшево вопрос о методологии кинообразования.

Наверное, сегодня это одна из самых сложных проблем, но без ее решения дальнейшее движение, как мне кажется, либо вовсе невозможно, либо оно может принять искаженные, болезненные формы.

Дело серьезное, и разговор о нем непростой. Начну его поэтому издалека.

●

Я уже упоминал, что, на мой взгляд, в Болшево было маловато дискуссий. Внимание к сообщениям — явное, доброжелательность — налицо, вопросы к докладчикам возникали. Споры — нет. Даже когда, случалось, двое выступающих обнаруживали практически противоположные подходы к проблемам. Не спорили.

Зато ожесточеннейшие, достойные горячих молодежных аудиторий споры разгорались на обсуждениях фильмов. Здесь мнения сталкивались жестко, а подчас и резко, порой до обид.

Похоже, что теоретические проблемы кинообразования не очень волновали «семинаристов» (хотя кулуарные споры были живее и интереснее). Во всяком случае, далеко не так, как общение с экраном. Может, так и надо? В конце концов, именно работа с фильмом и составляет сердцевину кинообразования.

Но на семинаре был поставлен любопытнейший эксперимент синтеза теоретических, методологических проблем и практики работы с фильмом.

Был проведен «открытый урок» — занятия на кинофакультативе. Участники семинара играли роли и учеников, и присутствующих на уроке «посторонних» учителей, а проводили занятие И. Гращенкова и Р. Гузман. Партнерство не случайное: несколько лет они вели вместе кинофакультатив в школе, выработали определенную методику, которую и решились продемонстрировать участникам семинара.

Эксперимент великолепно провалился.

Великолепие заключается в том, что явно обнаружились симптомы, которые в обычном течении семинарской жизни «засечь» было трудновато.

Методика Гращенковой — Гузмана построена так, чтобы восприятие фильма было оптимально целостным, как говорят, адекватным. Р. Гузман для объяснения ученикам применяет образ танца:

— Представьте себе, что вы танцуете неизвестный вам танец с незнакомым партнером, который умеет танцевать. Как вы поступите — будете двигаться по-своему, не считаясь с нормами этого танца? Вряд ли, скорее всего вам нужно чутко слушать партнера, который вас поведет, а вы его ведению подчинитесь. Постепенно освоившись, вы почувствуете себя свободнее, а затем уже сможете импровизировать в пределах общего рисунка танца, ритма и мелодии. Танец — это фильм со своим особым, неизвестным вам пока миром, ведущий вас партнер — автор, к которому нужно чутко прислушиваться.

Не будем спорить о точности этого образа, но он достаточен для того, чтобы настроить зрителя на внимательное и чуткое восприятие. Достаточен — поскольку это было проверено на реальных занятиях школьного кинофакультатива с тем же фильмом, что просматривался и обсуждался теперь на экспериментальном «открытом уроке».

Так вот, ученики школы № 91 правила игры поняли и приняли (имеются документы). Учителя, руководители кинофакультативов и киноклубов — нет.

Неожиданно, но явно и очень бурно (это было одно из самых горячих обсуждений) обнаружилось, что у «кинообразователей» очевидно превалирует рационально-логический подход к произведению киноискусства. В ущерб эмоциональному. Доставалось героям и авторам, потом попадало их противникам, но защитники и нападающие соревновались практически только в извлечении суммы или разности идей из просмотренного фильма и «правильной» их интерпретации. Они уверенно раскладывали картину на слои, слои — на куски, куски — на фразы и легко ориентировались во всех этих конструкциях, наверняка зная, что́ каждая означает, а также что́ дает их соотнесение между собой. При этом спорщики отнюдь не были формалистами: они так же уверенно протягивали линии от фильма и его частей к другим произведениям авторов и их предшественников, к параллельным стилистическим и тематическим течениям, обильно обставляли свои суждения историческими и социологическими ассоциациями. Фильм был идеально разъят, раздет и растворен в параллельных потоках.

Признаюсь: я немного идеализирую совершенство этого анализа. Объективнее было бы сказать: «частично разъят», «полураздет», «почти растворен». Но дело здесь не в степени, а в тенденции. Ее я не исказил.

Тенденция эта: разгадать замысел; разгадка гарантирует понимание фильма; единственный способ, который к этому может привести,— анализ.

Я ничего не выдумал. Это постулировано не мною, а самими «кинообразователями».

Передо мной методические рекомендации «для педагога, ведущего занятия факультативного курса «Основы киноискусства»[1], которые «подготовлены лабораторией театра и кино для детей НИИ художественного воспитания АПН СССР научным сотрудником сектора Усовым Ю. Н.»[2]. Автор проявил себя в этих рекомендациях как профессиональный киновед, как тонкий педагог, как интересный, небанально мыслящий человек; он рекомендует такие формы и приемы, которые должны обеспечить интересные занятия, стимулировать активность ребят, превратить для них факультатив в дело живое, желанное, захватывающее. Словом, это произведение, которое можно оценивать по самому высокому счету.

Такой счет и предъявляю. Вот на чем я споткнулся: «... первым, самым важным объектом внимания явилась художественная структура фильма: выявить композиционно значимые части, рассмотреть каждую, определить принцип сцепления, а потом соединить еще раз, проверив гармонию сочетаний, логику развития художественной мысли»[3].

Характерно: не художественную мысль, не ее развитие, а логику. Но позвольте, об этом ли мечтает художник, создавая произведение? Разве не стремится он к тому, чтобы захватить зрителя, заставить забыть о логике, о правилах соединения композиционно значимых частей? И разве не законно гордился Л. Н. Толстой композицией, в которой, как он надеялся, сводов и сцеплений не видно?

Выходит, «Основы киноискусства» призваны научить будущего зрителя обращаться с произведением экрана как с материалом для разоблачения «секретов факира»? Да, выходит. Так прямо и сказано: «Основная посылка

---

[1] Методика анализа фильма в процессе эстетического воспитания старшеклассников. Методические рекомендации. Пермь, 1974, с. 3. Обращаю внимание на то, что хотя рекомендации предназначены учителям, речь в них идет, как и сказано в названии, о методике занятий со школьниками.

[2] Там же, с. 3.

[3] Там же, с. 8.

при этом сводится к следующему: воспринимающий прозведение искусства, отталкиваясь от своего эмоционального впечатления, пытается рассмотреть составные художественные конструкции, определить смысл композиционной выстроенности кадра и смысл монтажных сцеплений в общей художественной структуре фильма, за которой и стоит автор, обнаруживается его философская позиция, центральная проблема произведения»[4].

Здесь важно не упустить, что от своего эмоционального впечатления необходимо «отталкиваться»: наличие его признается, но главное еще предстоит — нужно отыскать среди художественных конструкций затаившегося там автора.

Хочу еще раз сказать: методическая разработка Ю. Усова в пределах концепции логического анализа заслуживает самых высоких похвал. Говорю это не потому, что иначе обидится автор, которого хорошо знаю и уважаю,— его работу искренне считаю талантливой. Но сама концепция вызывает у меня сомнение. А она лежит в основе всех разработок, которые мне приходилось читать. Примеры? Пожалуйста.

«Цели раздела: сообщить учащимся круг основных сведений по истории советского кинематографа в его связях с литературой, углубляя одновременно полученные ими ранее теоретические знания; расширить на этом материале умение грамотной расшифровки художественной информации, закодированной в тексте и киноленте...»[5]

Или:

«Умея анализировать литературное произведение в единстве содержания и формы, школьник будет и к фильму относиться эстетически грамотно»[6].

Убеждение, что эстетическая грамотность равна умению логически анализировать литературное произведение, рассмотрено в саркастической по тону, но точной, доказательной статье Т. Ивановой «Специальность 2101»[7] на материале методических пособий по школьному курсу литературы. Здесь безжалостно обнажен механизм умертвления литературы. Однако Т. Иванова остановилась на полпути. Ибо она неизбежно должна была бы сделать вывод, что школьники имеют дело не с литературой, а с литературоведением. И тем самым возродить давний и все длящийся спор о том, что преподавать в школе: литературу как вид искусства или науку о ней[8].

Но подобный вопрос стоит и перед кинообразованием. С той разницей, что, как мне кажется, оно имеет внутренние резервы успешно решить этот вопрос, ставший сегодня первоочередным, ключевым.

●

Когда энтузиасты начинали кинообразование, методика рождалась как бы сама собой и в общем везде была одинакова и проста: смотрим фильм и обсуждаем его. Кто подходил к делу основательнее, добавлял к этому набор лекций, в которых сообщались краткие сведения по истории и теории кино.

Простота этих форм и то, что они,

---

[1] Там же, с. 3.

[5] Экспериментальная программа школьного факультатива «Литература и кино» для 8—10-х классов средней общеобразовательной школы (реализация межпредметных связей литературного курса и факультативной программы по основам киноискусства). М., 1978, с. 59. Автор программы — Г. Поличко. Она утверждена Главным управлением школ Министерства просвещения СССР.

[6] Искусство кино в школе. Факультативные занятия по курсу «Основы киноискусства» в 9-м классе. (Методические рекомендации). Курган. 1978, с. 7. Авторы — Ю. и Ф. Рабинович.

[7] См.: «Наш современник», 1985, № 7.

[8] Интересующихся историей этого спора отсылаю к статье В. Шербины «Наука о литературе и проблемы преподавания литературы в школе» («Вопросы литературы», 1982, № 11).

независимо друг от друга, возникали и продолжают возникать в разных местах, кажется, говорит о их естественности и жизненности. Но вопрос сложнее.

За дело вначале брались педагоги, и формы, которые они использовали, отнюдь не возникали сами собой, а переносились из наличного опыта. Методику не изобретали, а приспособляли уже хорошо известную. Преимущественное место занимала, конечно, литература, даже если энтузиаст кинообразования в школе читал физику или историю. Нет потому ничего удивительного, что к кино подходили так же, как к литературе. Разумеется, формы и методы старались адаптировать к своеобразному материалу, учитывать специфику кино, но привычное стремление к логическому анализу оставалось неизменным.

Далее к движению подключились киноведы. Анализ фильма и для них — дело привычное. Принцип еще более укрепился, получив уже твердую теоретическую базу.

В то же время и педагоги, и киноведы видели, что преподавание литературы в школе не прививает любовь к чтению, а произведения, которые «проходят» по программе, практически исчезают из сферы духовной жизни большинства выпускников. Отсюда — опасение ввести кино в обязательную программу с системой домашних заданий, проверок, оценок. Отсюда же тезис, который последовательно разрабатывается в любом выступлении И. Вайсфельда по вопросам кинообразования (в том числе и на болшевском семинаре): «Школьник не должен быть киноведом».

Никто из занимающихся кинообразованием этот тезис не оспаривает. Но практически он зачастую интерпретируется как вынужденная уступка: мы не можем сделать школьника киноведом, поскольку нет условий, чтобы дать ему для этого соответствующие по объему и глубине знания, но мы может дать ему краткий курс (основы) и обучить самым главным навыкам киноведческого подхода к искусству в целом и к каждому фильму в отдельности. Потому и факультатив называется «Основы киноискусства», потому и методические рекомендации учат учителя навыкам киноведческого анализа фильма.

Но нужны ли — или резче: полезны ли — эти навыки школьнику как эстетически грамотному зрителю? Ведь фильм как произведение искусства, являясь интерпретацией реальности, направлен — через зрителя — в жизнь. Когда мы поворачиваем внимание зрителя к «конструкции» фильма, мы практически меняем ориентацию, ради которой произведение искусства (если это настоящее искусство) создавалось. Движение искусства от реальности к реальности мы, конечно, не останавливаем, но, мягко говоря, тормозим.

Сторонники анализа произведения искусства как метода кинообразования возражают так:

— Ведь даже ребенок, как известно, стремится заглянуть внутрь игрушки, чтобы понять, как она устроена.

Это правда. Но правда и то, что игрушку ребенку приходится сломать, и игра заканчивается: с игрушкой уже нельзя проигрывать жизненные ситуации.

Ребенок ломает игрушки, но вряд ли есть необходимость учить его этому. Впрочем, имеются ведь пирамиды и конструкторы — игрушки, специально рассчитанные на то, чтобы вещь можно было собрать по определенным правилам и сломать, когда захочется или понадобится.

Если у зрителя есть непреодолимое желание препарировать художественную ткань и переконструировать ее части, он обращается к специальной литературе или начинает заниматься кинолюбительством. Но в качестве зрителя он смотрит фильм не для того, чтобы разгадать, как он сделан.

Кажется невероятным, как ребенок не замечает, что борода у Деда-Мороза на резиночке, воротник из ваты, а узоры на кафтане грубо намалеваны бронзовой краской, — а ведь не замечает! Нужно ли, нравственно ли обращать его внимание на эти нехитрые ухищрения?

Но если не анализ композиционных конструкций, не разгадывание в них проблематики — то что же должно быть предметом кинообразования?

●

Я был на занятиях школьного кинофакультатива Романа Гузмана. До сих пор помню ошеломляющее впечатление, с которым я ушел после первого обсуждения фильма. Картину не запомнил, хотя это был хороший, нерядовой фильм, а вот драматургия обсуждения осталась в памяти. Оно двигалось толчками: то загорался спор, то воцарялась долгая пауза, то кто-то решался на монолог, то вдруг все говорили разом, перебивая и, кажется, не слыша друг друга. И к концу я с некоторым удивлением понял, что мое восприятие фильма, может быть, не беднее, чем у любого, кто сегодня смотрел картину, но оно неизмеримо (без преувеличения!) ограниченнее и поверхностнее, чем у всех вместе. И еще: это глубокое, разностороннее, богатое восприятие теперь, после разговора — достояние всех, кто здесь был.

Социопсихологи называют это эффектом синергии, Р. Гузман (тоже профессиональный психолог) иначе — соборным восприятием.

Какими направленными усилиями он, как руководитель, ведущий, учитель, добивается возникновения этого эффекта, как его поддерживает, как направляет, притом что участники (сам испытал) не ощущают руководства, а все происходит как бы само собой, — об этом лучше бы он сам рассказал. И, надеюсь, расскажет читателям журнала. Скажу только, что такое обсуждение совсем не похоже на «круглые столы» критиков и теоретиков или на семинары педагогов-практиков. Ученики Гузмана не анализируют композицию фильма, а бесхитростно рассказывают о своем восприятии. Они не разбирают, как авторы фильма выдерживали те правила, по которым следовало «танцевать», а пытаются понять, чем увлек их, зрителей, сам «танец». Они не разгадывают намерения авторов, а передают свое зрительское понимание того, что им хотели сказать и показать. Разумеется, речь идет не об одних эмоциях, но и о круге идей, о тех свойствах реальности, которые породили произведение искусства и запечатлены в нем, о жизни, которую зритель пытается теперь оценить с точки зрения полученных от фильма впечатлений. Не анализ фильма — а анализ его восприятия.

Второй методический прием, который давно и успешно использует Р. Гузман, состоит в том, что его ученики воссоздают в зримой форме свое восприятие фильма. Используется здесь прием коллажа: из старых журналов выбираются подходящие фотографии или их фрагменты и выклеивается композиция, выражающая отношение зрителя к просмотренному фильму. Восторженное или негативное, противоречивое или сдержанное — любое.

Простота этого увлекательного (сам наблюдал и участвовал) занятия несет в себе немалую глубину. Ведь мы фактически имеем дело с моделью восприятия фильма, причем не вербальной, а пластической, материальной.

Выступая в Болшево с сообщением, Р. Гузман удачно определил этот метод как способ разрешения конфликта между рациональным и эмоциональным восприятием. Он также отметил, что здесь сочетаются два важных качества. С одной стороны, создание коллажа — творческая деятельность (важно, что деятельность, и важно, что творческая). С другой,

результат этой деятельности все же не произведение искусства, а модель его — и значит, с ней можно и нужно работать: препарировать, изменять, раскладывать на части, собирать в иной системе, сопоставлять с другими моделями.

Рассказывая о методиках Р. Гузмана, я отнюдь не думаю, что он их монопольный владелец. Напротив, знаю, что и другие их практикуют и добиваются результатов, очень важных для воспитания целостного восприятия.

Но подобная практика, хотя и давно существует, к сожалению, не оформлена ни в каких методических рекомендациях и разработках. Сделать это, как я понимаю, нелегко: живой процесс, остановленный в жестких формулах, формализуется и блекнет, в них исчезают решающие свойства — импровизационность учебного процесса и своеобразие личности учителя. Без этих качеств методика в руках неумелого педагога грозит превратиться в серию игр и разговоров, для которых фильм как произведение искусства — дело вовсе постороннее, не средство, а всего лишь повод. Тогда мы и в этом случае эстетически грамотного зрителя не воспитаем.

Можно и дальше перечислять трудности создания общей методики воспитания целостного восприятия, но чем больше препятствий, тем насущнее потребность работы! Уж очень много обещают результаты: именно этот путь, как мне кажется, способен провести кинообразование мимо тех сложностей, которые пока не в силах преодолеть преподавание литературы в школе, с его опорой на специально литературоведческий логический анализ.

Так что же, эстетически грамотному зрителю вовсе не нужны теоретические знания? Еще Гегель отвечал на этот вопрос: «Подобно тому как в наше время каждый, даже если он и не является специалистом-физиком, хочет обладать хотя бы самыми существенными познаниями по физике, так для каждого образованного человека признается более или менее необходимым, чтобы он обладал некоторыми познаниями по искусству, и притязание быть любителем и знатоком искусства является довольно распространенным»[9]. Так что знания обязательно нужны.

Речь, однако, идет о том, чтобы снять альтернативу: искусство или наука о нем. Дать и то, и другое, но не подменять одно другим, условно говоря, развести их и применять в каждом свою методику. Разумеется, разведение будет условным: теоретические и исторические знания войдут в целостность восприятия, а при изучении теории и истории поможет зрительский опыт. Но в каждом из разделов важна установочная доминанта.

У кинообразования есть, к счастью, методика для обеих частей этого единого учебного процесса. Так что кризиса здесь нет, просто практика кинообразования обогнала его теоретическое осмысление.

Движение по ходу изменилось. Когда оно начиналось, кинообразование, кинограмотность были целью: все охотно принялись изучать искусство кино, его специфику, выразительные средства, язык, стили и жанры, направления и школы, индивидуальное своеобразие отдельных мастеров. Воспитательный эффект этого познавательного процесса разумелся здесь сам собой: его видели в облагораживающем общении с искусством — где-то в зоне эстетического воспитания.

Но постепенно выяснились гораздо более широкие возможности киноискусства, а главное, более глубокие его резервы в комплексном воспитании личности.

И. Вайсфельд формулирует совре-

[9] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах, т. 1. М., 1968, с. 20—21.

менную задачу кинообразования так (использую здесь свое интервью с ним в Болшево): «Мы рассматриваем роль кино в системе школьного образования как средство воспитания эмоциональной культуры. Если этот воспитательный процесс идет успешно, то мы открываем надежный путь идейному, трудовому, нравственному воспитанию, а также и познанию. Иными словами, мы ставим и пробуем решать задачи воспитания целостной личности средствами искусства кино, в системе (это важно) с другими школьными дисциплинами. Мы стремимся к тому, чтобы у школьника развились глаз и ухо, сердце и разум, а не к тому, чтобы он усвоил сумму киноведческих знаний.

Пусть кинематограф всемерно поможет зрителю, молодому и не молодому, становиться более богатым духовно, испытывать подлинное наслаждение, воспринимая истинно прекрасное, органически не приемля антиискусство, полуискусство — всяческие эрзацы, имитации, проявления на экране мещанского мышления, нравственной и эстетической пошлости, бескультурья. Но не только это важно. Экран должен формировать личность, способную на *со*страдание, *со*радование, *со*чувствие, воспитывать человека, способного разделить с другим и радость и горе, готового проявлять мужество и великодушие, трудолюбие, твердость духа, нравственную стойкость и гражданскую доблесть. Влияние кино может быть непосредственным и опосредованным, диапазон его влияния на поведение человека, на его сознание и психику чрезвычайно широк. И кинообразование призвано полнее реализовать эти феноменальные качества экрана».

Киноискусство из предмета кинообразования превратилось в средство. А значит, сильно расширилась сфера, в которой кинопросветительство может и должно работать.

Многие участники семинара (Д. Абрамян из Еревана, В. Ронкин из Алма-Аты, Э. Горюхина из Новосибирска и другие) обращали внимание на полифункциональную роль кино, на то, что неверно, да и невозможно ограничивать кинообразование лишь сферой эстетической.

Интересуясь этим вопросом специально, я выяснил из бесед, что на практике выход за эту сферу осуществляется. Между тем в программах и методических разработках все же центральное место занимают практически только специальные вопросы киноведения: сведения о видах и жанрах кино, понятия о творческом процессе создания фильма и технологических этапах, которые он проходит, о выразительных средствах киноискусства. Методические разработки рекомендуют использовать просмотры и обсуждения фильмов прежде всего для конкретизации и закрепления этих же — киноведческих — знаний. Стало быть, теоретические основы, программы, методические разработки, литературу для учителей необходимо привести в соответствие с изменившимися идеологическими задачами и с социальной практикой.

Дело это неформальное, оно затрагивает основные, сущностные черты движения. И потому, вероятно, нелегкое, небезболезненное, требующее широкого и глубокого обсуждения. Потому так горячо было принято на семинаре в Болшево решение в ближайшее время обсудить вопросы методологии кинообразования. Уверен, что это будет интереснейшая дискуссия, и завидую тому, кто получит задание писать о ней на страницах журнала «Искусство кино».

Издано о кинематографе

В. М. Магидов. Зримая память истории.

М., «Советская Россия», 1985.

Когда лет сорок-пятьдесят назад в очередных юбилейных докладах и статьях историю советского кино начинали с 20-х годов, Дзига Вертов, один из основоположников нового искусства, не уставал опровергать это: рождение революционного кинематографа произошло раньше, его истоки надо искать в первых днях гражданской войны.

Именно этому периоду — трудному, героическому, может быть, в чем-то наивному — посвящена книга В. М. Магидова «Зримая память истории». Она написана не искусствоведом, а историком-архивистом. Поэтому автора занимает не столько эстетика ранней советской кинолетописи, сколько возможность с ее помощью воссоздать прошлое.

Исследовать документальное кино тех лет как исторический источник пытались и раньше. Этими вопросами когда-то занимались Игорь Фесуненко, ныне телевизионный обозреватель-международник, историки Л. М. Рошаль, Г. А. Баженова, Л. Н. Крюкова, И. М. Фурманова. Так что новая книга Магидова продолжает традицию, развитие которой обещает в конце концов привести к созданию новой науки, базирующейся на границе истории и киноискусства, ее отражающего.

В поле зрения автора данной книги попадает прежде всего кинохроника Октября 1917 года и последующих месяцев революции. И это естественно. В мировом документальном кино не так много летописных съемок, сравнимых по своему значению с кадрами, отразившими черты главного события XX века.

На страницах книги читатель не найдет образных, эмоциональных описаний фильмов. Зато он сможет стать на твердую почву фактов, из которых слагается самая ранняя история советской кинодокументалистики.

Особенно важны суждения Магидова о первом советском экранном журнале «Кино-неделя». Автор не ограничивается суммарным описанием номеров журнала; он анализирует отдельные сюжеты и даже отдельные кадры, ведь иногда какая-то маленькая деталь помогает глубже проникнуть в содержание происходящего, дает ему новое истолкование. А это дорогого стоит: «Кино-неделя», родоначальница советской киноперiодики, отразила сотни событий 1918—1919 годов, сохранила для нас репортажи с фронтов гражданской войны, с первых советских праздников, фиксировала новости политической и культурной жизни. В создании «Кино-недели» принимали участие Д. Вертов, Л. Кулешов, В. Гардин, А. Левицкий, Э. Тиссэ, А. Лемберг, П. Ермолов и другие известные зачинатели отечественного кинематографа.

Несомненной заслугой автора является исследование кинематографической деятельности Скобелевского просветительного комитета — единственной организации, снимавшей в России хронику осенью 1917—зимой 1918 годов. Докумен-

талисты-скобелевцы следили объективами своих камер за событиями Октябрьского восстания в Петрограде и Москве, присутствовали при братаниях русских и немецких солдат на фронте, снимали мирные переговоры в Бресте, сопровождали переезд Советского правительства с берегов Невы в Москву. В разделах книги, отразивших самые первые шаги советской кинолетописи, показаны титанические усилия документалистов — Григория Болтянского, Михаила Кольцова, ставшего потом видным советским писателем-публицистом, операторов П. Новицкого, Я. Скарбек-Малчевского, П. Дореда и многих других.

В книге конкретный исторический анализ фильмов дан в контексте общих авторских концепций — о методах исследования, с помощью которых надлежит изучать исторические кинодокументы, о сходствах и различиях в подходе к киноархиву у кинематографистов и историков. С этой точки зрения автор судит о монтажных фильмах Д. Вертова, Э. Шуб, М. Ромма, Р. Кармена, А. Медведкина.

Книга завершается благодарностью коллективу Центрального государственного архива кинофотодокументов СССР. И это понятно. Ведь в ней основной исследуемый материал — старые пленки, хранящиеся в Красногорской фильмотеке. В свою очередь сама книга обогащает научно-справочный аппарат архивохранилища. А это дает кинематографистам новые возможности использования исторических кадров.

Однако есть в книге неточности, есть и ошибки. Например, справедливо называя ленту Вертова «Ленинская киноправда» классической, автор относит ее к 1924 году (с. 122), а ведь она сделана к первой годовщине смерти В. И. Ленина, то есть в 1925-м. Фильм «Октябрьский переворот» (1917) представлен как «откровенно контрреволюционный» (с. 41); две главы спустя (с. 65) та же картина в той же версии 1917 года названа в числе «наиболее удачных». Советской редакцией «Октябрьского переворота» автор без всяких оснований объявил часть VI фильма «Годовщина революции (с. 41), сделанного в 1918 году А. Савельевым и Д. Вертовым.

Кое-где В. М. Магидов дает архивные ссылки на документы, будто неопубликованные. Например, отчет Д. Вертова о реконструкции «Кино-недели» знаком читателям нашего журнала (см. «ИК», 1968, № 5, с. 99). Автор же цитирует его по архивному подлиннику и тем самым как бы становится первооткрывателем документа. Есть неточности и в фильмографических данных.

Но независимо от такого рода промахов перед нами в целом серьезное исследование: оно должно привлечь внимание документалистов и историков, киноведов и педагогов, социологов и журналистов, всех, кого занимает и волнует славное прошлое «самого важного из всех искусств».

В. Листов

М. Туровская. На границе искусств. Брехт и кино.

М., «Искусство», 1985.

«Я не чувствую, будто хоть как-то повлиял на индустрию фильма, ни в политическом отношении, ни в художественном»,— сказал Брехт в 1947 году комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Может быть, он думал действительно так. В конце концов, всего лишь один-единственный фильм («Куле Вампе»), созданный при непосредственном участии Брехта, да свыше полусотни нереализованных полусценариев-полузаявок, а также написанный для Фрица Ланга, но изуродованный Голливудом сценарий фильма «Палачи тоже умирают» — вот, в принципе, весь актив Брехта в области киноискусства. Однако у ряда исследователей, в том числе и у М. Туровской, на этот счет свое мнение.

Читается книга непросто. Сперва, естественно, хочется одолеть ее, что называется, по-кавалерийски, но убеждаешься в бесплодности такой попытки: оказывается, читать книгу надо внимательно, более того, «с пристрастием», то есть с раздумьем. А прочитав уже таким образом, признаться в том, что возникает необоримое желание еще и еще раз вернуться к отдельным страницам. Или вновь улыбнуться, натолкнувшись на один из весьма редко встречающихся «лихих» оборотов речи вроде: «обаяния этого evergreen шлягера неаристотелевского театра» (с. 60).

Можно сказать, что работа М. Туровской рассчитана на «неаристотелевского» читателя: она не стремится увлечь его эмоциональной убедительностью, своего рода иллюзией абсолютной справедливости авторских суждений, а апеллирует к постоянной перепроверке прочитанного, предлагая при этом полемику, более того, провоцируя ее. Это по-брехтовски написанная книга. И читателя она требует подготовленного.

Автору хотелось, чтобы в заголовке первым стояло «На границе искусств», а не «Брехт и кино». На то есть свое основание. Прежде всего, М. Туровская отменно знает и театр, и кино, а поэтому ей, как говорится, и карты в руки. Во-вторых, она постоянно (может быть, даже чрезмерно часто) напоминает, точнее, информирует читателя о том, что в ГДР десять лет назад вышло фундаментальное исследование Вольфганга Герша «Кино у Брехта», которое, по мнению М. Туровской, пока что исчерпало тему «Брехт и кино». Этим же автором (совместно с директором Брехт-центра ГДР Вернером Хехтом) в 1971 году была подготовлена публикация текстов Брехта, так или иначе связанных с киноискусством.

Отмечая резонный пиетет М. Туровской перед работой коллеги из ГДР, стоит сказать, что он иногда может помешать нашему читателю: ведь книга Герша не переведена, а поэтому его анализы и даже некоторые факты остаются нам неизвестными. Например, по-моему, стоило бы М. Туровской, уделившей такое внимание всей истории экранизации «Трехгрошовой оперы», найти в монографии место и для фильма В. Штаудте 1963 года. Или, скажем, высказать свое отношение к брехтовской заявке по гоголевской «Шинели» — факту именно для читателя нашей страны любопытному.

Книга открывается введением «Брехт и кино», ставящим проблему «общим планом», за которым последуют «три ракурса» анализа. В первом из них («Брехт и тривиальные жанры») глубоко анализируется связь ранних (начала 20-х годов) сценариев драматурга, но прежде всего «Трехгрошовой оперы», с тривиальными жанрами немецкого кинематографа. Там же рассматривается связь сценария «Шишка» (по «Трехгрошовой опере») с агитискусством Германии. И поскольку Пабст поставил фильм не по этому сценарию, а преимущественно по самой пьесе, то анализируются как наделавшая в свое время немало шума статья Брехта «Трехгрошовый процесс», так и связи картины Пабста с поэтикой немецкого кино. В завершение этого «ракурса» М. Туровская на примере фильма Ф. Ланга «М» (1931) стремится показать, что «поэтика Брехта, обогатившаяся за счет тривиальных жанров немецкого кинематографа 20-х годов, сумела им вернуть долг» (с. 84).

Вероятно, было бы уместно упомянуть, что стойкая любовь Брехта к детективу была вызвана его желанием именно на опыте этого жанра совершенствовать «математизацию» фабулы своих произведений. Кроме того, как раз в детективе драматург находил подтверждение своему требованию — определять сущность персонажа не по его характеру, а по его поступкам, поведению.

Центральный в теме «Брехт и кино» момент — создание фильма «Куле Вампе» (1932) — М. Туровская раскрывает в «ракурсе» «Брехт и документальность»; последняя тема, в свою очередь, анализируется в контексте киноискусства Германии тех лет, а затем в связи с таким важным явлением, как пролетарский кинематограф. В этом свете заслуживает внимания сопоставление значительного фильма Пила Ютци «Путешествие матушки Краузе за счастьем» именно с «Куле Вампе». М. Туровской удается точно осветить связь брехтовского понимания документальности с реализмом и партийностью, то есть раскрыть документальность не только как формальную категорию, но и как идеологическую.

Последний «ракурс» книги — «От «кинофикации» театра к «театрализации» кино» — по сути является основным. М. Туровская начинает с рассмотрения опытов «режиссерской кинофикации» театра как в Германии (обращаясь преимущественно к творчеству Эрвина Пискатора), так и в Советской России (Эйзенштейн, Мейерхольд). Их типологическое сродство представляется не просто бесспорным, но и поразительным примером того, как в разных странах (поскольку аналогичный процесс захватил не только Европу, но и США и даже Японию) грандиозное историческое явление — Октябрь— породило близкое по духу и по стилю искусство революционного театра. Приход фашистов к власти, а затем мировая война оборвали в Германии и на Западе этот путь развития сценического искусства, но не заглушили его. Классическим при-

мером «кинофикации» театрального спектакля уже в 1949 году М. Туровская считает брехтовскую постановку «Мамаши Кураж» и именно в этом плане исследует исторический спектакль Берлинского ансамбля, опираясь — как это было и в других «ракурсах» книги — не столько на описательно-оценочный и цитатный материал, сколько на собственные впечатления как от спектакля, так и от пьесы.

Затем следует рассказ о неудачной попытке Брехта экранизировать свою же «Мамашу Кураж» — и рассказ этот следует считать едва ли не самым важным во всей книге. Важным потому, что теперь совершенно очевидным становится — как мне кажется — главный предмет исследования: не только психология, но и социология творчества Брехта как человека театра. Все предыдущие «ракурсы» раскрывают другую существенную сторону — аналитический метод М. Туровской. Если это перевести на язык теории систем, то автор изучает очень сложное взаимодействие двух разных систем в общей для них более высокой системе зрелищного искусства.

М. Туровская приходит к выводу, что итогом брехтовской «кинофикации» театра стала его «новая аксиология», а аксиомами «театра эпохи кино» стали:

«Новый тип функционального пространства-времени спектакля, вовлекающего зрителя в «неэвклидову» вселенную пьесы-параболы.

Монтажность на всех уровнях — от текста (проза и стихи) до аудиовизуальных средств выражения театра — как способ радикального «разъединения элементов».

Документальность как способ отражения, но и очуждения действительности, ее критического рассмотрения» (с. 187).

Присмотревшись к этой «новой системе театральной условности», мы, как это ни странно, не обнаружим в ней одного из важнейших компонентов театрального искусства — актера. Если говорить о «театрализации» кино, то началась она именно с актера, отданного игровому фильму. Затем — для Брехта — начался обратный процесс возвращения актера именно немого кино не в театр вообще, а именно в неаристотелевский. Брехт постоянно подчеркивал значение игры Чаплина для формирования этого театра в целом, но прежде всего — основных принципов игры. Сейчас стало очевидным, что Брехт опирался на положения социальной психологии, когда подчеркивал, что человек раскрывается в действиях, в поступках, которые складываются в поведение. Вот оно-то и должно было стать главным, основным в системе брехтовского театра.

Не вина М. Туровской, что советское искусствоведение до сих пор не нашло эквивалента брехтовскому термину «гестус». Поэтому когда в книге приводится важная цитата — одна из немногих, в которой взаимосвязь театра и кино раскрывается наиболее лапидарно,— то переводится она не столько не точно, сколько для русского читателя непонятно: театр «употребил в дело эпические, жестовые и монтажные элементы, которые входили в фильм» (с. 25). На понятиях «эпическое» и «монтаж» исследователь останавливается подробно, но когда дело доходит до «жестовых» элементов, то каждый раз дает им другое толкование, явно расходящееся с брехтовским: Под «гестусом» — не имеющим никакого отношения ни к «жесту», ни к «жестикуляции» — Брехт подразумевал прежде всего «действенность» поведения, включая непременно его мотивировку. Социальная установка персонажа, движущая его поступками, определяющая его поведение в целом,— вот основной смысл «гестуса» по отношению к актерской игре. Именно в актере немого кинематографа, а прежде всего в игре Чаплина, Брехт увидел основу актерского мастерства «театра эпохи кино».

Книга М. Туровской должна была завершиться — и завершается — обязательной для нее главой о «театрализации» кино. Здесь автор исходит из двух важных постулатов:

а) «вслед за бурным, полемическим вторжением брехтовских принципов в кино, где они казались еще более еретическими, наступила пора постепенной интеграции их в текущий кинопроцесс» (с. 210—211);

б) «влияние брехтовских принципов в кино оказалось шире, универсальнее, чем это можно было себе представить в сравнительно недавние времена... И сегодняшний кинематограф, уже не оглядываясь на Брехта и не клянясь его именем, как это было десять лет назад, несет память о случившихся преобразованиях неявно и неосознанно» (с. 211).

Свои положения М. Туровская доказывает на анализе ряда фильмов первой половины 70-х годов, появив-

шихся во Франции, Италии, ГДР и СССР. В деле «театрализации» кино автора интересует главным образом использование брехтовского наследия, в котором наиболее бросающимся в глаза ей представляется «V-эффект» — «эффект очуждения» (или «остранения»), как его называет М. Туровская. Отмечу, что он — издавна встречающийся во всех видах искусства и в жизни — является лишь формой другого «эффекта», смысл которого состоит в приобщении к истине. Из десятков определений V-эффекта уходит главная для Брехта суть, которую он изложил в одной из записей 1939 года: «Метод Гегеля позволяет ему не только рассмотреть в каждом историческом явлении положительное и отрицательное, но и самую эту полярность представить как причину развития». Для этого и только ради этого Брехт вводит свой V-эффект. Суть его эстетики можно было бы охарактеризовать как «эстетику противоречий».

Поэтому, мне кажется, следование брехтовской традиции заключается в раскрытии в художнике истинного диалектика.

Мне не представляются достаточно убедительными доводы М. Туровской о «театрализации» кино. Просто многие мастера выверили или формировали свой творческий опыт, опираясь на эстетику Брехта, на некоторые его общие теоретические положения. Великий Брехт вошел в искусство второй половины нашего века настолько прочно и в то же время внешне мало осязаемо (об этом пишет и М. Туровская), что без перепроверки почти любых художественных свершений на «брехтовском оселке» трудно о них судить основательно.

Зато опыт экранизации «Мамаши Кураж» самого Брехта свидетельствует о вещах более реальных и сложных: о пока что не состоявшихся попытках перевода практики «эпического театра» на язык кинематографа. С этим столкнулись даже ученики Брехта, претендовавшие всего лишь на достаточно достоверную фиксацию «Мамаши Кураж» как спектакля Берлинского ансамбля. Система киноискусства оказывается куда более прочной и сложной, чтобы ее можно было легко обогатить элементами театральной системы Брехта. Более того: пока что она противоположна многим эстетическим параметрам киносистемы, одним из которых является отсутствие живой обратной связи «актер — зритель». Когда подчас пишут, будто разница в восприятии произведений кино и театра лишь в том, что в первом случае зритель имеет дело с зафиксированным результатом художественного процесса, а во втором — с самим процессом, то мало кто сегодня может достаточно обоснованно и глубоко вскрыть, что скрывается за словечком «лишь»!

Для своего философского театра Брехт создавал новые и отбирал все пригодные художественные средства, в том числе и экранные. Философского кинематографа в брехтовском понимании пока еще нет, и создание его будет делом нелегким. Но необходимым. Этому и способствует серьезная книга М. Туровской.

В. Клюев

Мультипанорама-2. Сборник сценариев

Киев, «Мистецтво», 1984.

Можно ли судить о мультипликационном фильме по его сценарию? О красочном, ярком, фантастическом искусстве — по скупой словесной записи на листе бумаги? Прочитайте «Мультипанораму-2», выпущенную на русском языке украинским издательством «Мистецтво», и вы узнаете.

«Умножение» — так назвал составитель сборника Б. Н. Крыжановский свою вступительную статью к нему. Потому что «мультипликация» в переводе с латинского обозначает именно это арифметическое действие. Но автор статьи трактует его не только как многократное воспроизведение фаз движений в мультфильмах, а гораздо шире — как рост нашей многонациональной мультипликации, о котором свидетельствует книга.

Сборник сценариев мультипликационных фильмов братских народов СССР — по сути, первое издание такого типа. Если выпуски «Фильмы-сказки» предназначались только для детей и знакомили в основном с продукцией «Союзмультфильма», если в первой «Мультипанораме», изданной в Киеве в 1979 году, были собраны сценарии украинских мультфильмов, то в «Мультипанораме-2» представлена действительно широкая картина многонациональной мультипликации нашей страны.

В небольшой вступительной статье дан довольно полный очерк истории советской мультипликации. Известный сценарист документального кино, автор ряда книг о кино для молодежи, удостоенных медали имени А. С. Макаренко, Б. Крыжановский постоянен в своем пристрастии к мультипликации — и как критик, теоретик, и как сценарист.

Безусловным достоинством «Мультипанорамы-2» является ее разнообразие — жанровое (детская сказка, философская притча, баллада, антивоенный плакат, фельетон), стилистическое (от высокой поэтичности до едкой сатиричности), тематическое (от рассказа о древних фресках Пенджикента в «Ауэне» до «Каиновых слез» — острого политического памфлета о проблемах современности).

Хотелось бы сделать одно замечание. Надо было бы снабдить сборник краткой фильмографией, и еще лучше — вкратце рассказать об авторах, как это делает альманах «Киносценарии».

К сожалению, век «мультиков» не так уж долог. Поэтому так важно регулярно публиковать лучшие сценарии мультфильмов. Это необходимо историкам кино, теоретикам, критикам. И зрителям — благодарным читателям этих сценариев. Будем ждать новых выпусков сборника.

Е. Махтина

Киев

Новые книги о кино

Абул-Касымова Х., Тешабаев Д., Мирзамухамедова М. Кино Узбекистана. Ташкент, Изд-во литературы и искусства, 1985, 286 с., 3 р. 30 к., 3000 экз.

Божович В. Рене Клер. (Жизнь в искусстве). М., «Искусство», 1985, 240 с., 2 р., 50 000 экз.

Борьба идей на мировом экране. Сб. М., «Знание», 1985, 144 с., 45 к., 32 000 экз.

Вострикова Ю. А., Родионов В. А. Киноэкран и зритель. Саратов, Изд-во СГУ, 1985, 95 с., 90 к., 8000 экз.

Гербер А. Судьба и тема. Этюды об Инне Чуриковой. М., «Искусство», 1985, 143 с., 95 к., 25 000 экз.

Дитрих М. Размышления. М., «Искусство», 1985, 223 с., 1 р., 15 000 экз.

Долматовская Г. Листки лунного календаря. Агрессия США во Вьетнаме и мировой экран. М., «Искусство», 1985, 255 с., 1 р. 60 к., 2000 экз.

Зархи А. Мои дебюты. М., «Искусство», 1985, 287 с., 1 р. 70 к., 25 000 экз.

Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия. Сб. ст. Л., «Искусство», 1985, 168 с., 85 к., 2900 экз.

Кино и время, вып. 6. М., «Искусство», 191 с., 1 р. 40 к., 4800 экз.

Кино — юным. М., «Искусство», 1985, 336 с., 1 р. 50 к., 25 000 экз.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Сб. ст., вып. 9. М., «Искусство», 1985, 240 с., 1 р. 50 к., 25 000 экз.

Павлова М. Илья Фрэз. (Мастера советского кино). М., «Искусство», 1985, 176 с., 75 к., 25 000 экз.

Подвиг В. П., Черненко А. Ф. Мастерская Сергея Бондарчука. М., «Искусство», 1985, 400 с., 2 р. 90 к., 25 000 экз.

Соболев Р. П., Тенейшвили О. В. Кинематография развивающихся стран Азии и Африки. Очерки. М., «Наука», 1986, 247 с., 1 р. 30 к., 1900 экз.

Толомуш Океев и его фильмы. Сб. ст. Фрунзе, «Кыргызстан», 1985, 108 с., 70 к., 2000 экз.

Шаги Советов: Кинокамера пишет историю. 1958—1982. Альбом. М., «Искусство», 1985, 611 с., 14 р. 90 к., 25 000 экз.

Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М., «Искусство», 1985, 573 с., 2 р. 90 к., 25 000 экз.

Экран 1982—1983. М., «Искусство», 1985, 207 с., 1 р. 80 к. 50 000 экз.

Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод, ч. 1. 1898—1929. М., «Искусство», 1985, 303 с., 2 р. 70 к., 25 000 экз.

Иннокентий Смоктуновский

О друге

Рассказы кинематографистов

«Иванов». Спектакль МХАТа. Иванов — И. Смоктуновский, Лебедев — А. Попов

Даже не в столь далекие от нас времена в театрах бытовало этакое расхожее мнение, что, мол, публика — дура. Не думаю, что кто-нибудь из работников сцены или околотеатральных кругов мог бы заявить это сейчас. Иные времена — другая аудитория. Если кто и способен на такое теперь, так разве что от собственного несовершенства... или от переизбытка самомнения, впрочем, пожалуй, это одно и то же.

Однако даже и теперь далеко не все могут представить себе, что такое спектакль на самом деле, то есть не могут даже близко предположить его полигоном разумных, духовных, физических напряжений, усилий артистов, занятых в этом «побоище». А это именно так. Порою приходишь на спектакль и явно чувствуешь, что вот сегодня-то ты ну никак не можешь рассчитывать на эфемерную, осознанно вре́менную, в общем-то добрую, если к этому понятию допустимо подобное качество, власть над двумя тысячами судеб, характеров, нравов, привычек, профессий, сиюминутных настроений, наклонностей до полной несовместимости мироощущений. И вот здесь-то и начинается потаенная, скрытая, никем из зрителей не подозреваемая борьба: борьба за умы и души, за возможность взять, подчинить, если хотите, подавить собравшихся и увести за собой в мир драматургии. Должно быть, за эту-то доверительность театру те досужие умы прошлого и нарекли сидящую в зрительном зале публику неразумной. Однако спектакль объявлен, все пришли.

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла — все кипит...

И действо должно состояться и желательно на том уровне, который обещают фамилии, так четко и ясно напечатанные в программке зрелища.

Как быть?

Видите, как это близко к вечному: быть или не быть?

И как здесь важно, как невероятно важно, кто с тобою рядом в эту непростую минуту. (Нет уверенности, что все читающие эти строки поверят мне, и тем не менее это именно так.)

Заходит. (У меня грим сложнее и со мною дольше возятся художники-гримеры, не оставляя свободных минут до сцены.) Спрашивает:

— Как ты?.. Впрочем, вижу... Нездоров, что ли?

— Да-а, силов что-то нет... где их брать на такую махину да еще на этом космодроме?..

— Да-а-а-а! Здесь уж ничего не попишешь: есть так есть; а нет так уж... все равно надо...— решил закончить он чем-то вроде остроты.

Ответом, должно быть, была какая-нибудь недовольная реакция или вздох, сказавший о разбросанном состоянии. Стоит, молчит, курит и дым пускает к потолку, чтобы не раздражать, не мешать мне. Еще постоял, еще подумал некоторое время... Стал вдруг ходить за спинкой кресла. В зеркало мне было видно, что моментами думал совсем не о том, о чем только что говорил. Остановился на старом месте, опять шумно обдал дымом потолок и вроде совсем забыл, о чем мы говорили. Но вдруг:

— Ты вот что, попытайся переложить это свое состояние на Иванова, тем более что по сути, по настроению оно близко к его. Попробуй. Выхода-то нет. Хуже не будет.

— Да, ты прав, хуже не будет; хуже некуда...

— Ну, вот видишь, ты уже и остришь, и глаз вроде бы появился...

Очередной звонок прервал нашу не очень-то веселую разминку. Он вышел.

Не помню, как прошел тот спектакль (хотя хочется написать: зашел, подбодрил, поддержал — однако это было бы уж очень по-дилетантски упрощенно, да к тому же я действительно не помню). Спектакль этот шел довольно часто, и он по себе знал, что дается «Иванов» непросто, нелегко. Должно быть, потому и заходил, и стоял, и, шумно обкуривая потолок, думал, чтоб потом, на сцене, вместе, достойно и по-человечески пытаться «быть».

С Андреем Алексеевичем Поповым на сцене всегда было просто, спокойно. Во всех работах своих, как бы различны они ни были, он был всегда основателен и серьезен, даже если герои его отличались наивом и непосредственностью. Эта двухметровая обаятельная махина неизменно вызывала к себе доверие, располагала; думаю, на него просто хотелось смотреть — а одно это уже немало для человека, работающего на сцене.

Что говорить, сколько актеров (они есть всюду, есть и в Художественном театре), которые по отсутствию чутья подменяют процесс жизни на сцене дешевым и вообще не имеющим никакой творческой ценности этаким ужирненным обозначением — педалированием. Они наигрывают, плюсуют, пускаются во все тяжкие, чтобы хоть как-то заполучить расположение публики... и не делают только одного (а именно только это одно они и обязаны бы делать), и, что самое страшное, даже не пытаются — не пытаются *жить!*

Правда, это нелегко. Жизнь на сцене сопряжена с действительными нервными затратами, с учащенным, порой до страшно клокочущего пульсом, с болями в затылке и даже ощущением стенок своего желудка. Все это, конечно, не слишком приятные вещи. Но если мы не только провозглашаем и безответственно болтаем о принципах Станиславского и Немировича-Данченко, а действительно хотим свято и неуклонно следовать им, то, пожалуйста, будьте любезны жить!

Андрей Алексеевич не только знал, чувствовал все это, он был подвижником, истинным жрецом этой удивительной науки владеть собой, забывать себя среди правды и жизни на сцене.

Лебедева в «Иванове» он каждый раз проживал. Проживал не без увлеченности. Однако довольно часто в разговорах об «Иванове» и вообще о Чехове мелькало сожаление, что ему не пришлось работать над ролью графа Шабельского — его он мог бы проследить (он так и говорил) куда правильнее, полнее, а следовательно, интереснее. О двух других исполнителях роли Шабельского в спектакле он почти не говорил, однако было достаточно ясно, что ни с одним из них он согласиться не может. И видит ключ к образу Шабельского совсем в ином решении. Граф Шабельский, говорил Попов,— один из наидобрейших персонажей многообразной драматургии Чехова.

В самом деле, образ Шабельского так легко, без каких-либо скидок ложился на добрую детскость натуры самого Попова, что такое совпадение безусловно могло бы подарить зрителям праздник театрального совершенства.

В свое время это блестяще доказал К. С. Станиславский. До наших дней дошли восторженные отзывы об исполнении им роли графа Шабельского. Пьеса эта (вернее, спектакль по этой пьесе) не очень вдохновляла критическую мысль знатоков театра того времени и даже приверженцев Чехова. Отклики бедны и малочисленны. Причем даже Иванов, центральный персонаж, едва ли не всюду вызывал на-

рекания, или авторы статей, как это ни странно, вообще оставляли его за пределами внимания, отдавая ему дань лишь информацией: «...основную, заглавную роль в спектакле исполнил г. Качалов...» — и все. Прямо скажем, для центрального персонажа немного. Значит, что же такое было в Шабельском Станиславского??? Не без дерзости, однако, теперь

А. Попов в фильме «В городе С.».
«...Андрей Попов в роли Чехова. Нет трудней задачи. Чехов впервые на экране. Очень мало материала. И тем не менее Попов создал образ именно такого Чехова, какой виделся мне». (Из интервью с режиссером фильма И. Хейфицем)

уже зная пьесу, осмеливаюсь предположить: последние, уходящие отголоски той патриархальной, доброй, ничего уже не могущей помещичье-дворянской среды старой России с ее немножечко смешным достоинством, наивом, беспомощностью были мощно, со знанием жизни тех лет, высоко по нравственно-этическим требованиям актера к самому себе прожиты-прослежены чистой, непосредственной личностью К. С. Станиславского. Думаю, что так. Фотографии Станиславского в роли Шабельского об этом красноречиво говорят.

Именно этими качествами располагал А. А. Попов. Он сам был этаким Шабельским, не случайно порою в его обычной речи слышались обертоны

избалованного ребенка. А что бы еще привнес в этот образ его всегда скромный, тактичный, вроде простой по объяснению, однако всегда или почти всегда столь интересный по выявлению в результате творческий поиск.

●

Писать об Андрее Алексеевиче Попове нелегко. Я бы не сказал, что он был уж очень общителен, разговорчив и всегда ясен,— нет, такого не было. Порою случалось просто даже удивляться его тихому молчанию. Сидит, бывало, уже в гриме в актерском фойе второго этажа (там у нас «скользящий» клуб, то есть актеры, уже готовые к выходу, ждут, слушая радиотрансляцию со сцены, и здесь же наши острословы и сказители, из тех же самых актеров, что чем-нибудь занятным, смешным или просто интересным тешат слух своих друзей да, пожалуй, и сами получают не меньшую радость от возможности рассказать, посмешить, развлечь). Он обычно сидит тихо, созерцает, но совершенно непонятно, слушает или только присел, ожидая своего выхода на сцену. Может быть, то было проявлением самодисциплины — ему не до занятных историй и развеселых рассказов, когда впереди, на сцене, в «Иванове», предстояло решать судьбу своей своенравной дочери Шурочки. Не знаю. Однако он был одиноко тих и покойно молчалив. Лишь изредка легкое подергивание плечом непроизвольно выдавало его сосредоточенность на чем-то затаенно личном. Быть может, он думал об утратах и сложностях прожитого...

Как-то я спросил его: не скучает ли он о режиссуре? Не помню точного его ответа, но суть сводилась к тому, что совсем нет и что даже и теперь, по прошествии довольно внушительного отрезка времени, он отдыхает от этого милого занятия.

В недалеком прошлом Андрей Алексеевич Попов вел огромный коллектив творческих индивидуальностей. Что это такое — полно и исчерпывающе знают, пожалуй, только дрессировщики хищных зверей. Сам принадлежу, как мне кажется порою, к этому разряду «фауны» и не могу сказать, что дело в характерах или в чьем-то дурном норове — нет; специфика работы порою диктует некоторые недоброжелательные отклонения — нервы, нервы. А Попов вел такой «союз единомышленников» долго и успешно. Одно это позволяет предполагать в человеке выработанное годами и положением (тому масса примеров) явно ощутимое осанистое самомнение — что сродни уверенности в себе, не подтвержденной делами да и к тому же запутавшейся в тенетах чванливости и спеси... Ничего подобного даже в малой степени не было в Андрее Алексеевиче.

Понимаю всю самонадеянность такого заявления и все-таки утверждаю — семь лет работы бок о бок с Поповым разрешают смелость в оценках некоторых его человеческих черт.

●

В Художественном театре актеров, высоко отмеченных общественным мнением и оцененных народом, на спектакль в театр и по домам после спектакля обычно развозят на машинах. Это никакая не привилегия, а естественное проявление беспокойства администрации о четкой, бесперебойной работе театра. Сохранишь силы и здоровье своих именитых «работяг», и спектакли будут идти в русле уже объявленного расписания. Здесь все взаимосвязано. Простудился, слег актер, принявший после спектакля душ,— нужно отменять следующий, уже назначенный спектакль с ним. А это бывает не всегда удобно: Художественный театр — марка. Порою с больничным листом, с температурой все же приходится работать: сохранить настроение зрителя, поддержать его доверие театру — для нас не пустые слова, это наш долг, наша творческая, если хотите, гражданская и чисто человеческая этика.

Андрей Алексеевич приезжал на спектакль обычно раньше меня (он начинал чеховского «Иванова»), и, доставив его в театр, машина шла за мною. Со спектакля же мы всегда или почти всегда ехали вместе. Часто получалось, что Попов сидел и ждал меня в машине. Образ Иванова выстроен на редкость трудоемко, и «протащить» роль в спектакле бывает непросто: в глазах почему-то круги, руки проделывают какие-то странные «тремоло», и наши добрые друзья-костюмеры стаскивают, отлепляя от тебя, мокрую рубаху, а ты, как рыба, выброшенная на лед, немножко эдак подхватываешь воздух. Если зрителю, только что ушедшему со спектакля, показать, что происходит с актерами за сценой, вернее, что остается от них,— думаю, это было бы ему не менее интересно, чем фокусы удивительных Кио. Ну, да не об этом речь.

Наконец, душ принят, отдышался, иду к машине. Нахожу на переднем сиденье ушедшего в себя Попова. Сердится, должно быть,— я опять задержался. О чем он думает, по спине заключить трудно. Едем. Темно и тихо, только слышишь мерный шум мотора и чувствуешь полное расслабление. Как гладиаторы, страшной ценой отвоевавшие себе жизнь до следующего побоища,— едем молча. Лишь изредка какая-нибудь незначащая фраза на мгновение свяжет осознанность двух, чтобы затем, снова отключившись, погрузиться в уютное тепло целебной тишины. За окнами проплывает засыпающая Москва

и одиноко высвеченными окнами встретит и проводит машину с молча сидящими в ней людьми. За подаренное зрителем время — вместе с нервами и силами отдана часть человеческой жизни. Все, что нужно сказать, было сказано, уже ночь, чтобы думать — нужно напрячься, едем молча. Только ненавязчивая забота родных, тепло и покой дома могут вернуть ощущение ценности этих чудовищных затрат и реальной значимости жизни. Он сидит спиной ко мне... и о чем думает — знает только он.

— Андр*у*ша?

— А?

По лицу понимаю, что отвлек его от не очень-то радужных размышлений.

— О-о! Извини, я думал, ты спишь!

— Ну-у, какое там...

Вдруг вспоминаю, что вот так же он сидел, молчаливый, бледный, даже какой-то чужой, отрешенный, в самолете, когда труппа театра летела на гастроли в Алма-Ату. Несмотря на технические революции и всякие там научные прогрессы, пролет из Москвы в Алма-Ату — занятие довольно долгое, и, используя эти редкие минуты отдыха, актеры, с разрешения экипажа самолета, сочинив какие-то сэндвичи с легким добрым тостом за успешное завершение сезона на основной сцене МХАТа выпили по глотку водки (чтобы быть точным — пол-литра на двадцать — двадцать пять человек). Андрей Алексеевич все так же замкнуто сидел, не принимая никакого участия в этой разудалой самодеятельности на высоте десять тысяч метров. В этом, пожалуй, ничего такого, из ряда вон выходящего, не было: не хочешь пить — да не пей, пожалуйста, кто тебя заставляет. Хочешь сидеть сложа руки или делать вид, что тебя очень беспокоят судьбы человечества,— пожалуйста, сиди себе втихомолочку, строй из себя Переса де Куэльяра — твое дело... никаких насилий; мир, свобода, демократия и никаких гвоздей. Все. Вопросов нет!

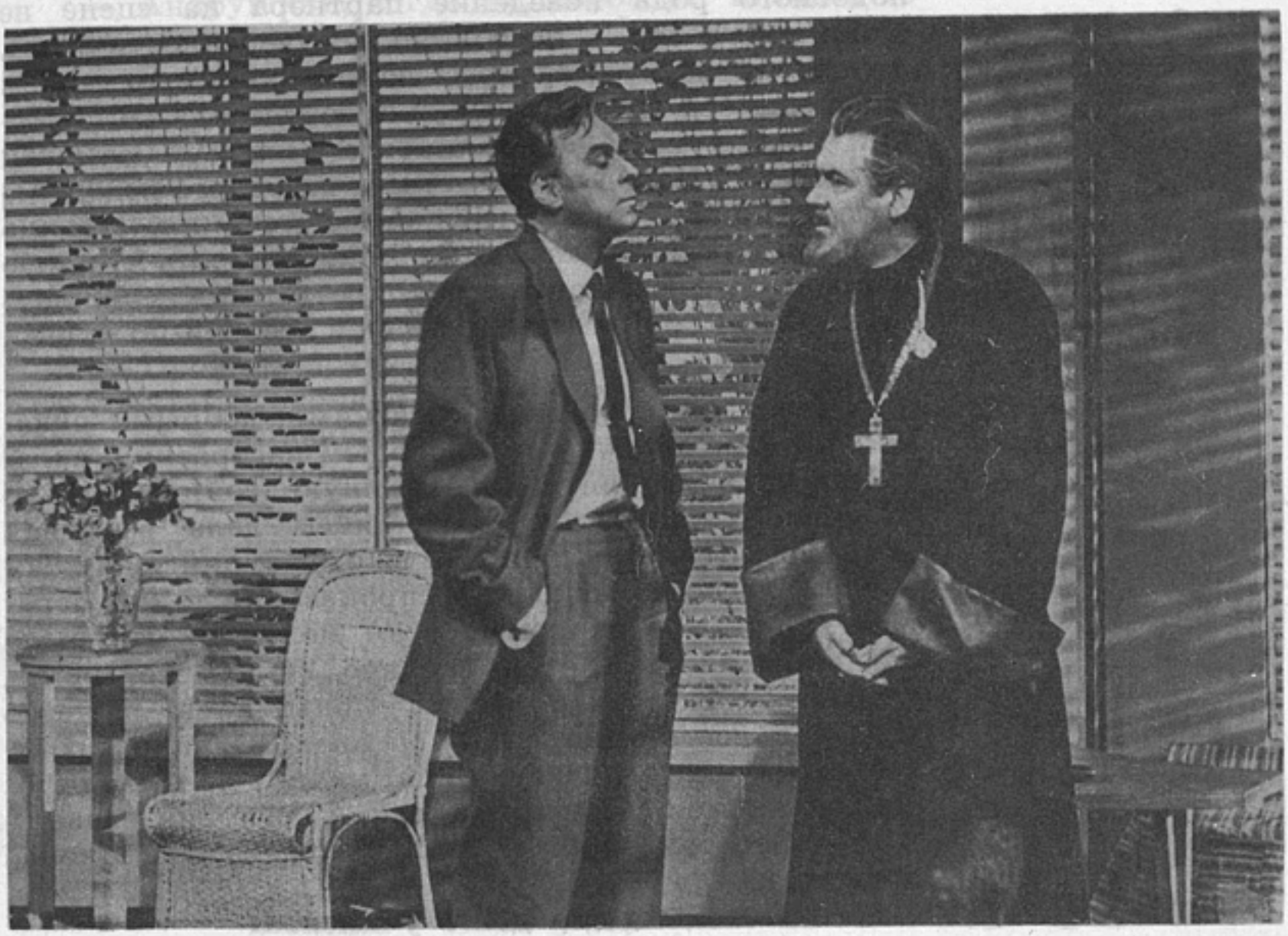
А вот уже по прилете в Алма-Ату он повел себя совсем странно, нехорошо, прямо скажем, плохо повел себя наш дорогой Андрей Алексеевич. Мы стоим, мы ждем распределения номеров в гостинице, а он вдруг куда-то исчез. И только через какое-то время появляется — сбегает по лестнице легко и свободно, и по-прежнему, как ни в чем не бывало — славный, уютный и свой! Хорошо, конечно, быть «своим» и обаятельно сбегать по лестнице, однако торчать тут этаким чучелом у чужих чемоданов после длительного перелета — не самое лучшее времяпрепровождение...

— У тебя что, живот схватило, что ли? (Вот уж воистину у кого что болит, тот о том и говорит.)

— Нет... я разговаривал с Москвой... Тебе большой привет от Ирины!

— Невероятно... Андрушкин, ты — прекрасный муж!

— Совсем нет... мне, понимаешь, показалось, что сегодня я должен обязательно разбиться, и, прощаясь, в Москве неосторожно проговорился об этом Ирине...



А. Попов в фильме «Все остается людям». «Настоящим наслаждением явилась работа с очень интересным артистом Андреем Поповым, исполнителем роли отца Серафима». (Из интервью с режиссером фильма Г. Натансоном)

— ...Как разбиться?.. Где?.. Мы что... тоже должны были все шмякнуться, что ли? Или ты собирался выпрыгнуть из самолета??

— При чем здесь вы, я о себе говорю, своем предчувствии...

— ...Да... но мы ведь тоже летели в этом самолете.

— В общем... да... наверное, все бы вместе... Поэтому ты тоже, кстати, мог бы позвонить в Москву!

— ???

Резонность его вывода была несколько ошарашивающей. И, окончательно одурев, застряв на мысли, почему бы, действительно, и мне не поговорить с Москвой, я схватил чемодан и ринулся наверх. Он — за мной. И мы вместе устремились на свой этаж, в наш номер, к телефону.

●

В «Иванове» я почти всегда безотчетно меняю мизансцены (то есть не совсем безотчетно: эта минута продиктовала, потребовала выстроить внешнюю жизнь моего героя таким вот образом, другая — в другое время — как-нибудь иначе). Естественно, многие эти непредсказуемые новшества захватывали в свою орбиту и Лебедева — Попова. Согласитесь, подобного рода поведение партнера на сцене не слишком удобно — постоянно нет уверенности в том, что этого неуправляемого парня, каким-то чудом оказавшегося здесь, в следующую секунду не швырнет еще куда-то. Но никогда, никогда Андрей Алексеевич Попов не сделал мне ни одного недовольного или, того хуже, гневного замечания. Налицо или удивительный такт, или безнадежность что-либо исправить, или, скорее всего, третье: все неожиданности были ему самому в высшей степени по душе...

●

Человек с огромными, мягкими, добрыми руками, которые он, будучи в хорошем настроении, складывал ладонями внутрь в объемную двойную жменю и умело сжимал их, со знанием дела всасывая вовнутрь со свистом и писком вырывающийся наружу воздух, легко и свободно воспроизводил таким образом три-четыре знакомые всем мелодии. Это было смешно, мило и уж очень забавно. Увидев это, вернее, услышав, я тотчас решил попытаться выявить музыкальность собственных ладоней. Однако, кроме неблагозвучного писка и сипа, ничего не выходило. Наблюдая мои усилия, Андрей Алексеевич сказал:

— Это так вдруг не получится, нужна школа, практика.

— И что, ты сам долго учился?

— Всю сознательную жизнь... Вот выгонят меня и из Художественного — пойду на эстраду!

И тут же на своем «свистофоне» (правда, он называл его несколько иначе) Андрей Алексеевич «провыжал» очень смешно и похоже кусочек из увертюры к «Кармен» — к явному удовольствию окружающих его товарищей и коллег.

●

В приоткрытую дверь гримерной просовывается славно-наивная рожица Лебедева — Попова и тоном доведенного до крайности человека (в котором без труда слышится отчаянное: «Ну, когда же, наконец, ты будешь вовремя выходить к машине») нежно вопрошает:

— Тебя сегодня ждать, или как?..

— «Или как», Андрушкин, дорогой. Пройдусь, дыхну. Ире мой поклон...

— Ну, да, как же, мне больше не о чем думать, как только о твоих поклонах.

Голова у притолоки двери застывает в беспомощном недоумении, но так же непроницаемо серьезна...

— Ирина с рынка каждый раз тащит редиску... Вот, говорит, опять для твоего Смоктуновского надрываюсь, а его все нет!

— Андрушкин, когда же, дорогой... то одно, то другое...

— Понима-а-а-ю, у самого невпроворот... Ах, ты, боже ты мой,— с шумом выдыхает он. С лица Андрея Алексеевича словно сбегает тон шутки, секунду-другую он спокойно смотрит на меня... Чувствую — не видит, весь в себе... Еще стоит, решая что-то, потом, точно прервав этот немой диалог с самим собой, несколько вроде очнувшись, говорит:

— Ну, так я уехал, прощай!

— Прощай, брат!

Спектакль окончен. Тяжесть сброшена. Свободно, легко, но и до ненужности пусто... Иногда в подобные минуты вдруг задумываешься, а стоит ли все это?.. Не в те же ли вопросы несколько раньше уходил и Андрей Алексеевич? Хочется сказать: люблю это время послеспектакльного освобождения... но это было бы неправдой. Эти минуты, как темный, завораживающе вероломный омут, дарят самозабвение, отключение от неизбежной накипи окончившегося дня, но вдруг выворачивают в такие безответные темные щели тупика, что иногда, вспоминая эти «посещения», еще задолго до окончания спектакля кричишь: «Андрушкин! Я сегодня с тобой! Подожди, пожалуйста, я быстро!»

●

Художественный театр выезжал на очередные гастроли. И на этот раз в Среднюю Азию, в летнее время! Несведущим в нашей работе фраза «летнее время» может показаться обычной, ничего не значащей. Однако, если учесть климатические перепады в сравнении со средней полосой России — давление, жару, не всегда легко переносимую и местными жителями, совершенно иную влажность воздуха, и все это с ежеспектакльной нагрузкой на сердце (а работа наша подразумевает именно четкое, послушное поведение — жизнь сердца),— все это может обернуться стрессовой реакцией на подобные «территориальные и климатические эксперименты». Спрашиваю его, много ли у него спектаклей за месяц гастролей?

— Да... восемнадцать... тяжело...

При обычных условиях, с предельной нормой двенадцать спектаклей, и то не совсем соображаешь,

как распределить себя. А тут — восемнадцать, в горах, воздух расплавлен, все живое переживает эту полосу времени года, как говорят, «в тени»,— трудно невероятно.

— Просил заменить на три-четыре спектакля, говорят, некем, — сожалеет Андрей Алексеевич. Но за этими словами ни раздражения, ни обиды — говорит по-доброму, спокойно.

Вообще он был легким человеком, с ним было просто даже тогда, когда обстоятельства не сулили этой простоты...

Где-то на третьем году нашей совместной работы во МХАТе он вдруг, без всяких комплексных недомолвок, психологических пристроек, чисто и честно признался, что не ожидал встретить во мне человека, а уж тем более товарища.

— Я говорю Ирине: «Вот странно... как ты думаешь, с кем я больше всего сошелся во МХАТе?» «Ну, не знаю,— отвечает,— судя по тому, что тебя взял не только в театр, но и сразу же в свою работу,— с Ефремовым, наверное?» «Это все так... но это в работе. А вот по-человечески?.. Поразительно... со Смоктуновским!»

Далее следовало несколько определений того, что он так неожиданно удачно открыл во мне. Определений не то чтобы там в каких-то повышенных, превосходных степенях, нет — простая оценка того, чем, или все-таки лучше сказать «кем», собственно, я и являюсь. И тем не менее слышать о себе самом эти высказанные серьезно, даже с оттенком удивления, признания — оказывается, никакой не укушенный, не прокаженный и уж совсем даже не гадина — согласитесь, даже от друга несколько неуютно. (Быть может, он был отвлечен дорогой, мы ехали в машине, он сидел за рулем, подвозил меня к дому.) Подобное выявление вдруг так славно зародившегося доброго отношения ко мне, помню, не очень обрадовало меня, и, подавив всколыхнувшееся, недобро заворочившееся чувство обычной человеческой обиды, я спросил:

— Андрей, погоди... почему, собственно, я должен был бы быть каким-то нѐдоноском, одноклеточным и негодяем... не понимаю?

— Ну, как... ты же знаешь, что о тебе такое идет... что подчас и не выговорить...

— Да?..

— Можно подумать, что ты в первый раз слышишь или не догадывался...

— !!??

Трудно представить себе, как ты выглядишь со стороны, а в такие редкие минуты самопознания — тем более. Но на этот раз я, наверное, был похож

на человека, только что познавшего, наконец, конечные цели мироздания.

— Ну, вижу, я огорчил тебя... Вот всегда так — хочешь сделать хорошо, получается плохо!

...Неловко, что в воспоминаниях об Андрее Алексеевиче Попове мне приходится довольно часто и немало говорить о самом себе. Однако как же иначе

А. Попов в фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». «...Начинает фильм... поразительный Андрей Попов, отыгравший именно в ранних эпизодах картины самые коронные куски роли своего Захара». (Из рецензии на фильм критика В. Ивановой)

рассказать о нем, о тех встречах, разговорах, которые сопровождали нашу жизнь, работу, наши взаимоотношения коллег, товарищей, партнеров и просто собеседников?

Чувство дружбы, обычного человеческого доверия, душевной расположенности в нашем возрасте приходит далеко не часто, и, что говорить, он тем своим непосредственным признанием, так неуклюже ошарашив меня, сам был смущен. Смущен настолько, что несколькими днями позже, встретив меня в театре, схватив за рукав, серьезно, тихо и проникновенно заговорил:

— Послушай, Иннокеша, я что-то явно давеча наплел... хотел сказать о своей... радости, что мы

вместе во МХАТе, получилось же, что ты едва ли не чудовище...

— Андрухин, все в порядке... я понимаю! И ты прав, я действительно немного звероящер...

●

По еле угадываемым, мерцающим в темноте меткам люминисцентных красок, указывающих края ступенек лестниц, добираюсь с нижнего куба оформления спектакля «Обратная связь» до самого верхнего. Здесь будет следующая сцена. В темноте нащупываю стул... Перед тем как сесть на него, необходимо проверить, точно ли и вообще стоят ли его задние ножки на твердой поверхности куба. Предосторожность эта необходима, так как за ними провал двухметровой высоты и если «оступиться» стулом,— будешь лететь, хоть и недолго, но шею, ногу, руку сломаешь совершенно определенно: внизу, вперемешку с лестницами всюду острые деревянные углы нижних кубов... Рукой держась за ножку стула, нащупываю самый край, обрыв и... от неожиданности резко отдергиваю руку. Навстречу мне — теплое прерывистое дыхание в руку, дыхание трепетное, преданное, дыхание человека, друга.

— Что-о-о, напугался? — чуть слышится легкий смешок, и из темноты проема появляется улыбающийся Попов. На одном из первых спектаклей «Обратной связи» так он приветствовал меня. И потом, по-разному варьируя, всякий раз оказывался в этот момент рядом. Может быть, просто подбадривал или боялся, что, как в «Иванове»,— «занесет», так как на Сакулина, которого я играл, ложилась не только смысловая, идейная, но и связующая весь спектакль действенная нагрузка. Андрей Алексеевич, как никто, понимал это и ценил.

●

В тот день Художественный театр в городе Брно давал «Чайку» Чехова. В перерыве между выходами я вышел со сцены в коридор. Мы ждали, ждали сообщений из Москвы о повторном послеоперационном состоянии Андрея Алексеевича. Мы очень хотели, мы надеялись, мы ждали. Но то, что я увидел в коридоре... оборвало сердце... Заместитель директора О. Л. Эрман вроде старался найти какие-то слова, но, не находя их, продолжал потерянно смотреть на рукав пиджака здесь же, спиной ко мне, как-то ни к чему и виновато стоявшего директора...

Я понял... и, боясь услышать «то» страшное, бросился к двери на сцену. Дверь же, обычно легко и послушно открываемая, преградила дорогу стеной. Кажется, я открывал ее в другую сторону, потом,

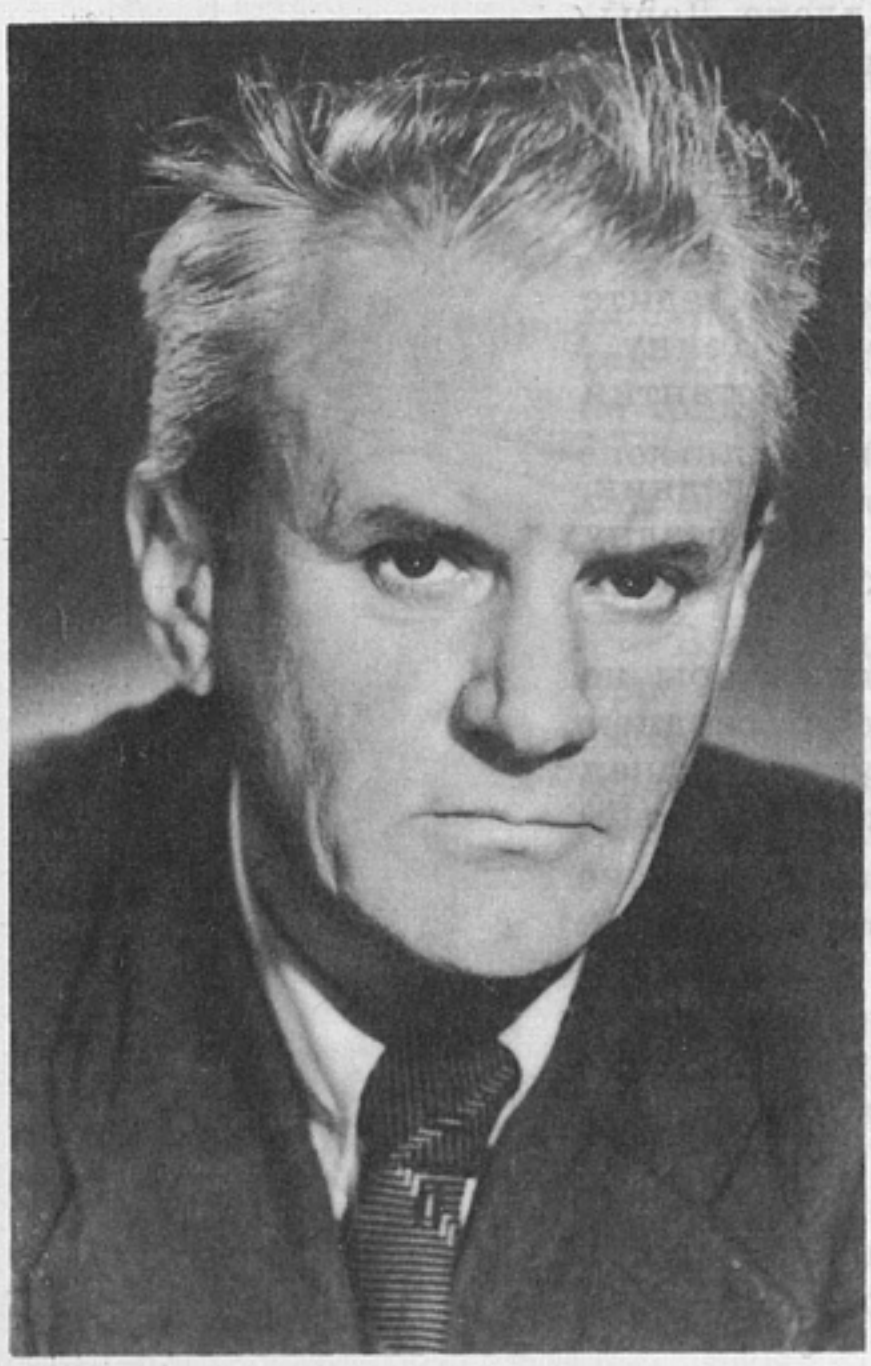
сообразив, потянул на себя и провалился в вязкую темноту сцены. Кто-то шел навстречу. Уклонившись, оказался за задником (нужно было уйти подальше от двери, никого не хотелось видеть, ни о чем говорить). Тусклая лампочка на противоположной стороне сцены уныло, с тоской звала к себе. Вытянув руки вперед, направился к ней (зачем? — не понимаю и не помню). Вдруг рядом приглушенно прозвучало: «Кем я его заменю-ю-ю?» Голос вроде знакомый, но кто? — не мог сообразить... стою... Привыкнув к темноте, буквально перед собой увидел Ефремова, он сидел на чем-то низком, лицо его было где-то внизу, и тупо, как заведенный, покачивался. Я сел рядом. Он взглянул на меня — дескать, вот ведь как бывает — и опять стал делать эти маленькие поклоны — вперед-назад. Таким я его еще не видел, мне стало жаль его. «Кем я его заменю-ю-ю-ю-ю»,— еще раз прорезало тишину. «Ю» звучало горько, безысходно. Я молчал... и вскоре так же молча ушел на сцену. Там ценой невероятных усилий Лаврова буквально по складам выговаривала слова своего текста. Казалось, еще мгновение... и она, сломавшись, онемеет, либо, отчаянно вскрикнув, упадет навзничь (почти так и случилось минутами позже, когда мы ушли со сцены за тюль). Владлена Давыдова, заменившего Андрея Алексеевича в Сорине, трясло, и он не смог сразу подняться на реплику с кушетки, на которой лежал,— долго пытался, затем, вывернувшись как-то боком, страшно встал и стоял немым укором, тяжело дыша, с красным, влажным лицом и закрытыми глазами... «Уведите куда-нибудь Ирину... Уведите куда-нибудь Ирину... Ирину Николаевну... дело в том, что Константин Гаврилович... застрелился!»

Вертинская, стоя в надвигающейся, как ледник, беседке, вдруг пусто, холодно, без слез, как в бездну и в последний раз посылала в вечность: «...А до тех пор ужас, ужас...»

В поклонах по окончании спектакля актеры не поднимали головы, они смотрели в себя, сердцем прощаясь со своим товарищем. Он ушел! Ушел Андрей Алексеевич Попов! Огромный, славный, добрый! Ушел друг! Ушел человек!

В. Е. Павлов

Памяти товарища



В канун 1986 года Валентину Ефимовичу Павлову исполнилось восемьдесят. Почти полвека проработал он в кинематографе, из них сорок лет на «Мосфильме». Двадцать пять художественных картин снято им — почти половина из них с режиссером И. А. Пырьевым. Он прожил большую творческую жизнь, начал писать воспоминания... Но смерть всегда неожиданна. Особенно для тех, кто знал и любил этого человека.

Валентин Ефимович родился в 1905 году в Москве в семье фотографа. В фотоателье Павлова на Арбате прошло его детство. И в 1927 году он пришел в кинематограф как фотограф. Затем окончил Государственный техникум кинематографии, и в 1931 году его зачислили в штат «Мосфильма» как оператора.

В 1940 году режиссер И. Пырьев пригласил В. Павлова на постановку фильма «Любимая девушка». Так началось одно из самых плодотворных и длительных содружеств в истории советского кинематографа. Оно продолжалось почти четверть века.

«Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», экранизация произведений Ф. М. Достоевского «Идиот» и «Белые ночи» — вот далеко не полный перечень их совместных работ.

Валентин Павлов был в числе пионеров цветного кино. Снятая им картина «Сказание о земле Сибирской» на международном кинофестивале в Чехословакии в 1948 году получила первую премию за лучший цветной фильм.

В 1955 году первым в нашей стране В. Павлов приступил к съемкам широкоэкранного фильма «Пролог». Иные пропорции экрана требовали от оператора иного изобразительного решения. И он по-новому осмыслил

композиционное строение кадра, мизансцены, звуковой ряд.

Валентин Павлов был замечательным мастером кинематографического портрета и пейзажа, он находил яркое художественное решение для каждого нового произведения и своим творчеством способствовал многим кинофильмам обрести всенародный успех.

На «Мосфильме» Валентин Павлов всегда вел большую общественную работу. И за каждое дело брался с горячностью, дотошностью, принципиальностью партийного человека. В течение ряда лет он редактировал студийную многотиражку «Советский фильм». На ее страницах опубликовал более сорока заметок и статей по различным вопросам операторской профессии.

Заслуги В. Е. Павлова в развитии советского киноискусства отмечены почетным званием заслуженного деятеля искусств РСФСР, он награжден орденами Ленина и Красной Звезды, он трижды лауреат Государственной премии СССР.

Все знавшие Валентина Ефимовича Павлова навсегда запомнят его сердечность, отзывчивость, душевную теплоту, сохранят в своих сердцах память об ушедшем от нас большом художнике советского кино.

В. Симаков

Репортаж с 42-го Венецианского кинофестиваля

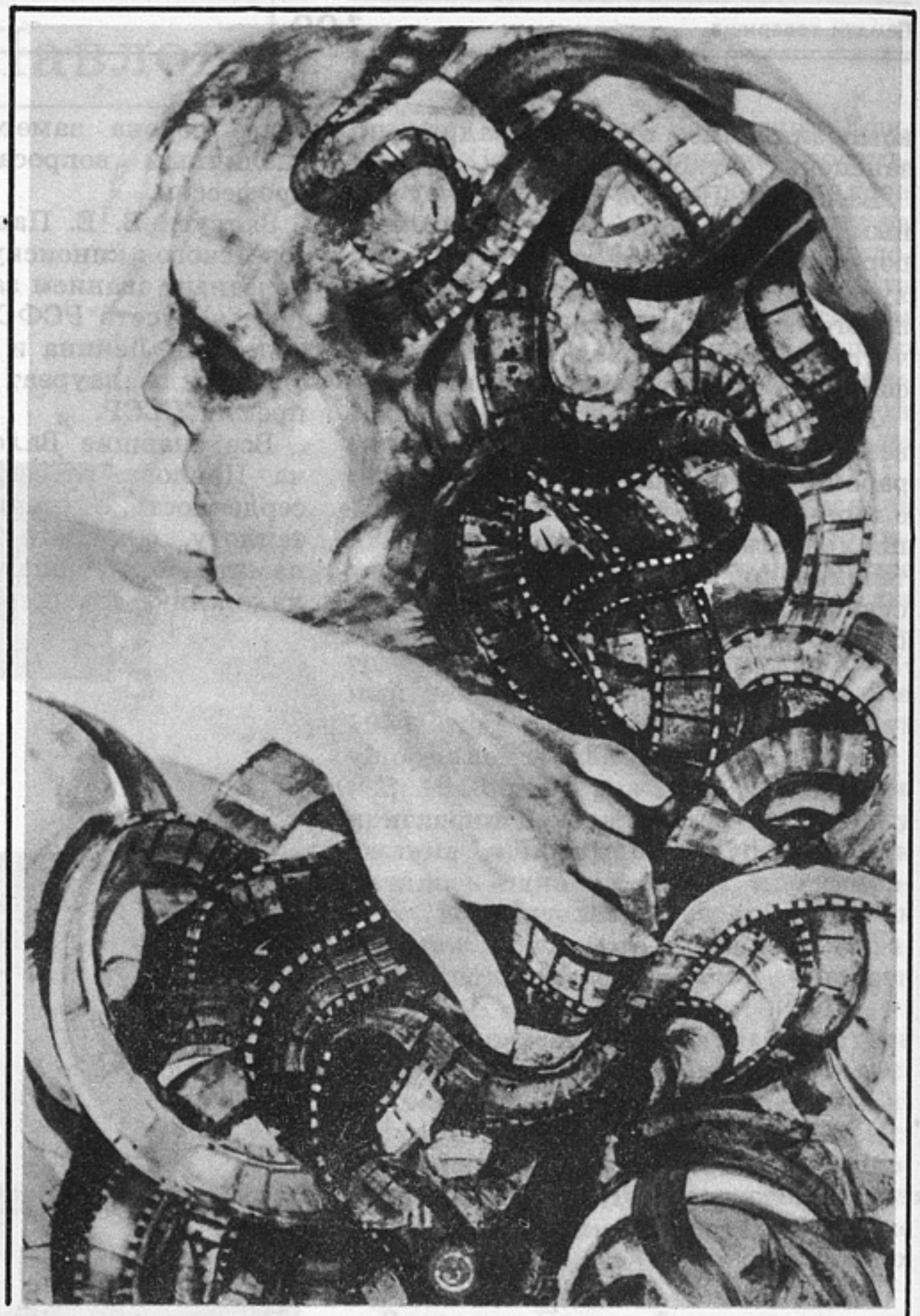
«Звезды» мирового кино: штрихи к портрету Алена Делона

На наших экранах: «Страницы необычной жизни» (Финляндия)

Памяти Орсона Уэллса

Синерама

Встреча со шведскими кинематографистами



За рубежом

В оформлении использована обложка каталога МКФ в Венеции 1985 года

Георгий Капралов

Гондола в киноморе...

Заметки, написанные под впечатлением 42-го Венецианского кинофестиваля

На фестивальных орбитах

Состоявшемуся в прошлом году 42-му Венецианскому фестивалю организаторы постарались придать невиданный прежде размах, развернув на его экранах широкую панораму современного кино. А таких экранов было десять — по числу параллельных программ. Среди них «Венеция-42» (конкурсная), «Венеция: специально отобранные фильмы», «Молодежная Венеция», «Венеция Де Сика». Другие программы были отданы «Международной неделе критики», видеомузыке, ретроспективе картин Уолта Диснея...

Венецианский международный кинофестиваль можно сравнить с венецианской же гондолой. В хорошую погоду гондола с двумя богато украшенными креслами подобна плывущему трону. И тогда, словно из воздуха, рождаются пушкинские строки:

Ночь тиха, в небесном поле
Светит Веспер золотой.
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой.

А в осенние дни, возникнув среди кипящих волн, врывающихся с лагуны даже на площадь Сан-Марко, черная гондола вызывает образ мифической ладьи Харона, который, по верованиям древних, перевозил в подземном царстве через Стикс души умерших. И вспоминаются уже другие, блоковские, стихи:

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.

Так и венецианская «Мостра» (по-итальянски — выставка, как именуют здесь фестиваль) знала дни и праздничные, и похоронные почти в буквальном смысле этого слова. Родившись в начале 30-х годов как первый в мире международный киноконкурс (так называемый Венецианский бьеннале), она, пережив эпоху своего блеска, затонула в середине 70-х, в период социально-политических бурь, потрясавших тогда Италию. Лишь через несколько лет ее удалось поднять со дна морского. Первым ее директором после возрождения был известный режиссер-коммунист Карло Лидзани. Ныне киносмотр возглавляет видный итальянский кинокритик Джан Луиджи Ронди.

Состоявшемуся в прошлом году 42-му Венецианскому фестивалю Ронди и его коллеги постарались придать невиданный прежде размах, развернув на его экранах широкую панораму современного кино. А таких экранов было десять — по числу параллельных программ. Среди них «Венеция-42» (конкурсная), «Вене-

ция: специально отобранные фильмы», «Молодежная Венеция», «Венеция Де Сика». Другие программы были отданы «Международной неделе критики», видеомузыке («клипсы» — одна из популярнейших сейчас на Западе форм короткометражных кассетных фильмов), ретроспективе картин Уолта Диснея... Поистине необозримое море, и в фестивальной ладье надо было успевать поворачиваться, чтобы не пропустить что-нибудь особенно примечательное из проплывающего мимо. Впрочем, такая опасность возникала не слишком часто...

Подобно тому как феерически прекрасная Венеция несет на себе следы все более заметного увядания, а тот или иной ее сверкающий камень только оттеняет общую печальную картину, так и западное кино наших дней хотя и предстает порой в нарядах фантастических, даже ошеломляющих, но не может скрыть своего одряхления, идейного оскудения и банальных самоповторов.

Венецианская «Мостра-85», как и проходивший до нее «Канн-85», несмотря на обширность фестивального репертуара, не принесла крупных открытий. Притом что в разных программах было достаточно фильмов, поставленных уверенной режиссерской рукой, мастерски снятых и сыгранных с незаурядным актерским талантом.

В дни фестиваля Витторио Гассман горько заметил: «Мне кажется, будто мы наблюдаем сумерки гуманизма». Увы, «десятая муза» чаще всего представала на венецианских экранах растерянной, трагически отчаявшейся, потерявшей надежду на обновление мира и человека. Тень «сумерек гуманизма» лежала на многих лентах «Мостры». Даже на тех, что оказались в числе ее лауреатов. Взять хотя бы удостоенные специальных призов жюри фильмы «Корабль-маяк» Ежи Сколимовского (США) и «Танго. Изгнание Гарделя» Фернандо Солаханса (Аргентина) или французскую картину «Полиция» Мориса Пьяла (приз за лучшее исполнение мужской роли Жерару Депардье) и «Пыль» бельгийки Марион Хансель (премия за дебют)...

В первом из только что упомянутых фильмов трое контрабандистов, торговцев оружием, во главе с убийцей-параноиком Каспари захватывают корабль, который стоит на якоре в открытом море, предупреждая проходящие суда о подводных рифах. Противоборство команды с бандитами осложняется для капитана Миллера тем, что его молодой сын подозревает отца в трусости, проявленной в годы войны с фашизмом. Эта история могла бы вынести создателя картины на волну актуальных проблем войны и мира, насилия и терроризма, но на экране она сводится к психопатологической дуэли между маньяком и бравым капитаном, разворачивающейся в нервной атмосфере ожидания кровавой развязки. Миллера играет австрийский актер Клаус Мария Брандауэр, известный советскому зрителю по блестящим работам в картинах «Мефистофель» и «Детский сад». Воспоминание об образах, созданных им в этих фильмах (пусть даже в одной только сцене в Ясной Поляне из «Детского сада», где сталкиваются два несовместимых взгляда на мир и человека), еще раз выявляет тот гуманистический масштаб, которого поначалу ожидаешь от фильма «Корабль-маяк». Однако эти ожидания не оправдываются.

Если картина Сколимовского в значительной мере придумана, искусно сконструирована, то «Танго...» Соланаса развивается почти хаотически как каскад воспоминаний, полуреальности-полуфантазии, как меланж поэзий и прозы жизни актеров, аргентинских иммигрантов в Париже, которые готовят музыкальное шоу-танго. Житейские реалии повседневного быта бедствующих беженцев и ностальгическая романтика, отблески

«Пыль» (Дания — Франция — Бельгия), режиссер Марион Хансель

недавних социально-политических событий и прихотливое воображение создают особый жанро-стиль этого фильма, который критика именует «тангеди» (танго плюс трагедия, плюс комедия).

В конце 60-х — начале 70-х годов Фернандо Соланас был среди творцов «нового кино» бурлящей Латинской Америки, стиль которого определялся по формуле самих его последователей «эстетикой гнева и голода». Соланас создал фильмы «Час огней» (совместно с Октавио Хетино), «Сыновья Фьерро», в которых выражалось стремление народа к свободе, яростный протест против насилия и произвола власть имущих. Картина «Танго...» отчасти отразила и драматическую ситуацию самого автора, который еще до военного переворота 1976 года эмигрировал из Аргентины и был обречен на длительное молчание.

Мир наркоманов, воров, проституток и мелких гангстеров, словно подсмотренный во всей его неприглядной реальности, воссоздается в фильме «Полиция». Все тут как будто неоднократно видено, хотя и не с такой резкостью и почти документальностью фильма-репортажа, как у Пьяла, но на сей раз все это пронизано поэтическим дуновением, неожиданным среди смрада, дуновением истинно человеческих чувств, взаимного влечения, которое возникает между комиссаром полиции (его-то и играет Депардье) и молоденькой проституткой. Определенного финала история не имеет, ибо впереди у героев все та же жизнь в обществе отчуждения, преступлений, бездуховности и пустоты...

Болезненные страсти обуревают обитателей одинокой фермы в картине «Пыль». Ферма затеряна где-то в Южной Африке. Но если читатель тут же подумает о какой-то связи ленты с современными событиями в этой, в самом прямом смысле слова, раскаленной точке планеты, то не просто ошибется, а будет шокирован. Африка взята в некоем неопределенном вре-

мени (очевидно, начало века; а ведь и тогда в этих местах разыгрывались кровавые трагедии), и картина в целом не касается каких бы то ни было социальных проблем. ...Перезрелая дочь фермера (Джейн Биркин) жаждет участия и любви. Но ее отец — человек нелюдимый и нечуткий. К тому же у него роман с чернокожей служанкой. И вот однажды Магда (так зовут героиню Биркин) берет в руки охотничье ружье и в упор стреляет в отца. Слуга-негр помогает зарыть труп. После происшедшего на ферме создается совсем уж невыносимая, противоестественная атмосфера. Хозяйка и слуги почти меняются местами. Наконец, негр — свидетель преступления насилует Магду и убегает вместе со своей женой. Полубезумная фермерша остается одна среди песчаного безмолвия...

На создание сей «актуальной» картины затрачено немало творческих усилий, но как тут не вспомнить еще раз о «сумерках гуманизма», хотя это определение весьма приблизительно и до предела размягченно выражает суть подобных опусов...

Программе «Мостры» явно не хватало фильма-лидера, который стал бы событием в киномире, отозвался в умах и сердцах потрясенных зрителей голосом времени, голосом гнева и надежды, как, скажем, «Иди и смотри» Элема Климова на XIV Московском международном кинофестивале. Вот, к примеру, еще несколько лент из конкурса «Венеции-85».

Японский фильм Масаки Кобаяси «Комната без обеденного стола». Трагические события начала 70-х годов. Волна терроризма захлестнула страну. Группа юнцов леваков, провозгласивших себя революционерами, совершив ряд убийств, укрылась в горах. Полиции и армии длительное время не удается их обезоружить. Один из террористов — сын господина Кидоши, главы крупной промышленной фирмы. Кидоши — человек огромной воли, замкнутый, на его лице окружающие не могут прочесть ничего, хотя на самом деле он потрясен до глубины души прежде всего как отец.

Этот сюжет, на мой взгляд, мог бы стать захватывающим, если бы сценарист Фумико Енчи раскрыл причины социального конфликта, мотивы действий противостоящих сторон.

Но фильм замкнулся в семейно-психологических коллизиях, хотя и драматических, но обходящих стороной главные узлы проблемы. Заставить же зрителя сопереживать крупному предпринимателю, который кончает тем, что... уходит в горы, чтобы найти там покой и забвение в объятиях таинственной красавицы,— задача весьма затруднительная...

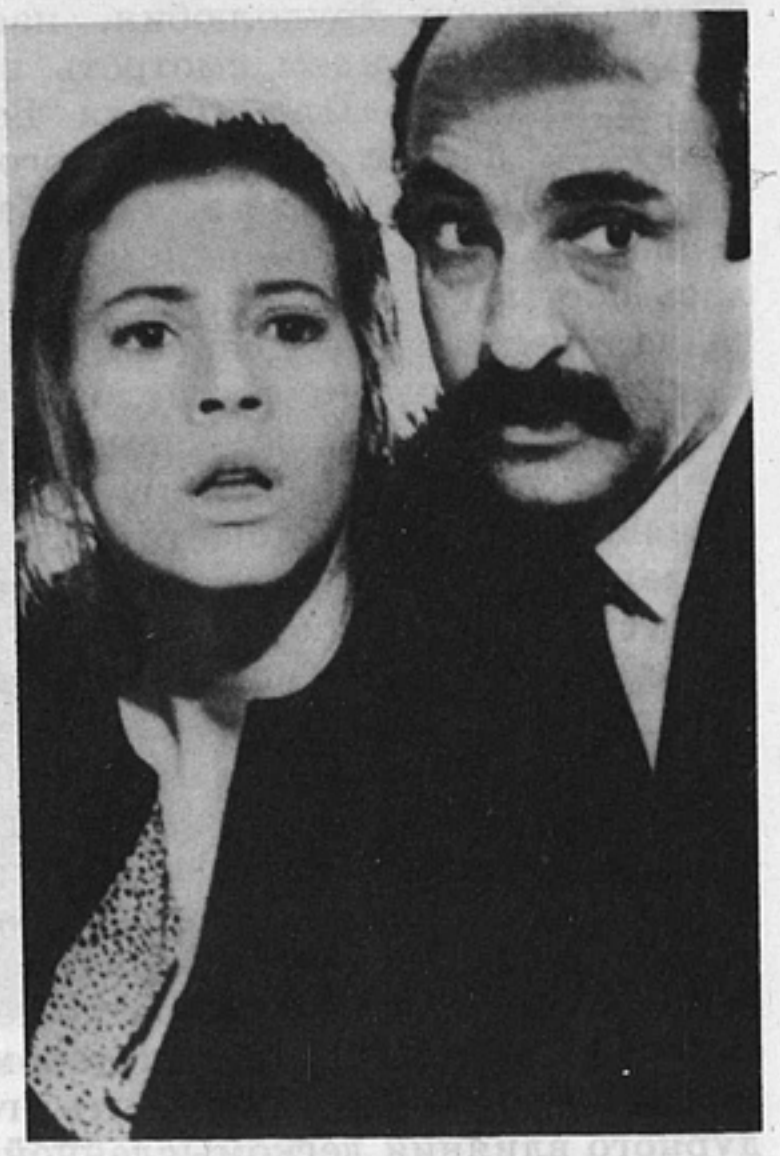
Живой наблюдательностью, горькой правдивостью отличается кинорассказ о социальном и духовном кризисе буржуазного общества — картина известного швейцарского режиссера Алена Таннера «Ничья земля». Наши дни. Городок на швейцарско-французской границе. Группа молодых людей находится в полном смысле слова на «ничьей земле», где для них не оставлено места ни для счастья, ни для осуществления их мечтаний. Нет работы, нет денег, рушится любовь. Всем правят отчаяние и безнадежность. Таннер хорошо знает изображаемую среду, но его произведению не хватает глубокого дыхания, ряд киноэссе дробится в печальную мозаику жизни бесправных и без вины отверженных.

В атмосфере острого драматизма развивается фильм Карло Лидзани «Мама Эбе». Так зовут основательницу некоего религиозного ордена, какие ныне десятками, если не сотнями, возникают в капиталистических странах. Как правило, их возглавляют всякого рода проходимцы и авантюристы, обеспечивающие себе роскошную жизнь путем обмана и прямой эксплуатации одураченных. ... Мама Эбе арестована, и в ходе судебного разбирательства выясняется, что это

циничная, развратная, садистски жестокая женщина; она превратила «сестер» ордена в современных рабынь, вынужденных работать на нее по 16—20 часов в сутки. Однако некоторые свидетели опровергают все обвинения, утверждая, что Мама Эбе — святая, говорят о ее благородстве, доброте и т. д. А один из свидетелей, высокопоставленный клерикал, даже объявляет ее «инструментом бога». Но Эбе действительно обманщица, преступница: ее владения не только работные дома, но и страшные тюрьмы для пытавшихся протестовать. А для демонстрации своего «призвания», для одурманивания «сестер» Эбе использует и наркотики... Как будто все ясно, но... после суда одна из «послушниц», молодая Лаура, несмотря на все попытки отца и брата вырвать ее из-под власти «святого» чудовища, бежит на виллу Эбе, чтобы по-прежнему следовать «высшей миссии»...

Карло Лидзани, создатель таких известных фильмов, как «Опасно, бандиты!», «Повесть о бедных влюбленных», «Золото Рима», «Веронский процесс», «Площадь Сан-Бабила, 20 часов: бессмысленное убийство», «Фонтамара» и других, в этой картине следует лучшим традициям итальянского реалистического, социально направленного киноискусства, хотя и не восходит на новый, более высокий виток спирали своего творчества.

Заглянуть во все кинозалы фестиваля, естественно, не удавалось. И все же... В программе «Венеция: специально отобранные фильмы» внимание привлекла лента известного западногерманского режиссера Фолькера Шлёндорфа «Смерть коммивояжера», снятая им в США по одноименной пьесе Артура Миллера. В главной роли выступил Дастин Хоффман. Этого актера советский зритель хорошо знает по таким картинам, как «Маленький большой человек», «Крамер против Крамера», «Тутси».



«Мама Эбе» (Италия), режиссер Карло Лидзани

В фильме Шлёндорфа он раскрывает трагедию маленького человека, поверившего «американской мечте», мифу о том, что, мол, в Америке свою удачу может ухватить за хвост всякий, кто не лишен обаяния и предприимчивости. И того, и другого Вилли Ломену, главному герою картины, не занимать, но как судорожно, жалко мечется он, не понимая, почему счастье и удача все время ускользают из его рук. Готовый ежесекундно после очередного поражения вновь загореться и по-детски поверить очередной химере, чтобы почти сразу же опять очутиться в бездне отчаяния и снова с извиняющейся улыбкой неловко карабкаться, унижаться и опять падать, и снова цепляться за иллюзию успеха, Ломен — Хоффман незабываем.

Оскорбившись за внушающего жалость несчастного Ломена, мы готовы восхититься титаном духа, человеком

фанатического трудолюбия, настоящим гением и идем смотреть в той же программе «Племянника Бетховена» — фильм американского режиссера Поля Мориссе. Правда, за последние годы на Западе установилась постыдная мода на развенчание гениальных людей. Вокруг теней бессмертных спутников человечества устраиваются бесовские пляски а ля Кен Рассел и иже с ним. Поэтому уже название фильма настораживало, а предуведомление режиссера еще более усиливало подозрения.

Мориссе провозглашал, что «истинная правда» о великом человеке заключена не в его творениях, а в записных книжках, дневниках, интимных письмах. И вот на экране разыгрывается якобы важная для понимания истинного характера Бетховена история его взаимоотношений с племянником, заботы о котором он принял на себя, дабы оградить его от дурного влияния легкомысленной матери. Но в своей высшей требовательности, порой ревности, доходящей до деспотизма, композитор восстановил юношу против себя. Биографический эпизод, штрих. Между тем эпизод возводится в судьбу, штрих — в доминанту. И на экране — нелепый бесцеремонный самодур, до одержимости обеспокоенный амурными приключениями племянника...

Пушкин писал по поводу обывательского любопытства: «Толпа... радуется унижению высокого, слабостям могущего»; он советовал художнику: «Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением». Мориссе не сумел или не захотел остаться с гением.

Почти в каждой программе «Венеции-85» были «фантастические фильмы». И это не случайно, потому что фантастика в наши дни занимает все более видное место на западных экранах, став мощным средством выражения широкого круга идей. С помощью «фантастического» кода ведется проповедь войн и агрессии, воспитание «человека войны». (Впрочем, код тут ничего не зашифровывает, пропаганда идет впрямую, цинично, открыто, и слово «код» я употребляю, дабы избежать слова «жанр», так как фантастика практически использует все жанры.) Но с помощью той же фантастики идет «киноорошение» и добрых побегов. Сначала скажу о них.

Английский режиссер Ридли Скотт представил свою новую картину «Легенда». Некая благословенная земля в наряде вечнозеленых лесов. Ее хранители — два прекрасных белых единорога, носители света, которого смертельно боится Князь тьмы, обитающий под землей в своем мрачном царстве. Естественно, ему надо заманить и убить единорогов, после чего весь мир погрузится во тьму... Обманутая доверчивая красавица Лили, наивная обитательница лесов... Самец-единорог, павший жертвой коварства... Лили в подземном царстве, она почти готова под чарами Князя тьмы убить в ритуальном жертвоприношении самку единорога... Но... Природа, Свет, Доброта торжествуют. Фильм поставлен с размахом, весьма эффектен, хотя сценарий и не отличается богатством мысли. Но заметим, что Скотт впервые создает картину не о фанатичных дуэлянтах, не о полумистическом чудовище, пожирающем команду космического корабля, не о людях и эрзац-людях, которые ведут между собой смертельную борьбу в Лос-Анджелесе 2019 года. Теперь он напоминает, что в мире есть красота и чистота чувств, которые необходимо сберечь. Такое не столь уж часто встречается в наши дни на западных экранах, и потому, прощая фильму его слабости, прикрытые многокрасочным фантастическим нарядом, провожаешь его в добрый путь к молодому зрителю, к которому обращено предостережение Ридли Скотта.

У братьев Гримм есть сказка о доброй волшебнице «Фрау Холле». Эта фея и стала героиней картины из-

«Полиция» (Франция), режиссер Морис Пьяла

вестного чехословацкого режиссера Юрая Якубиско, а в заглавной роли снялась Джульетта Мазина — сама лучащаяся доброта и любовь.

С юмором и сердечностью поставлен американским режиссером Роном Говардом фильм «Универсальная энергия» — сказка об инопланетянах, которые сумели подружиться с землянами и даже соблазнили некоторых из них улететь вместе с ними в другие миры. На просмотре этой картины я вспоминал, пожалуй, более интересно и изобретательно поставленный фильм «Человек с другой планеты» Джона Карпентера, показанный на Московском кинофестивале, и думал: было бы хорошо, если б американские мастера кино создали и фильм о том, как могут и должны дружить не только обитатели разных планет, но и все люди Земли. Однако на Венецианском фестивале слепящим фейерверком гремела фантастика иного рода.

У древних греков существовал миф о чудовищах Сцилле и Харибде, охраняющих узкий морской пролив. Сцилла обитала в пещере и имела шесть собачьих голов с тремя рядами зубов и двенадцать ног. Харибда скрывалась в глубине моря, то поглощая, то извергая черные воды, в которых погибали путешественники. Если воспользоваться этим мифом и представить себе современную молодежь Запада, плывущую по киноморю, а ведь именно младое племя чаще и охотнее всего бороздит его, то легко увидеть и чудищ, которые подстерегают свои жертвы уже не только в каком-нибудь узком проливе, а буквально на каждом шагу.

Правда, Сцилла и Харибда от кино имеют иной облик и место обитания. Сцилла живет уже не в пещере. Дельцы кинобизнеса подарили ей необозримое пространство космоса со всеми звездами и планетами, и у нее не собачьи головы и многозубые челюсти, а видавшие виды белые шлемы космонавтов и лазерные мечи

(впрочем, могут быть пистолеты ковбоев и современные скорострельные автоматы гангстеров). Что же касается Харибды, то ее бездна уже не черная, а многоцветная, и не просто шумит ветрами, а оглушает всей мощью стереофонического звука, ослепляет эффектами кинотехники. Все это и завораживает неискушенную молодежь, которая затягивается в широкоэкранную пучину.

Показательно, что даже венецианская «Мостра» не смогла обойти этих чудовищ. Если она и не допустила их в конкурс, то все же дала возможность испытать свою свирепость в той самой программе, которая адресована молодежи. Я имею в виду картину «Безумный Макс поверх громового купола» австралийцев Джорджа Миллера и Джорджа Огилви, а также итальянский фильм «Текс и Принцесса бездны» режиссера Дучио Тессари.

Безумный Макс мечется по западным киноэкранам уже не первый год. Нынешняя серия его похождений — третья по счету. Но уже первый фильм о нем, созданный в 1979 году, поразил даже ко всему привыкшую критику изощренным изображением насилия и бессмысленной жестокости, а также того исступления, с каким герой расправляется со своими противниками (отсюда и его прозвище — Безумный).

Во втором и третьем опусах Макс странствует по пустыне, в которую превратилась наша планета после термоядерной войны. Всюду следы тотального разрушения. Остались лишь какие-то группки чудом уцелевших людей, сбивающихся в бандитские шайки. В последнем фильме главным противником Макса (Мел Гибсон) выступает хищная блондинка Онти Энтити (Тина Тюрнер). Эта фигура — дань моде, согласно которой буржуазные экраны наводняются теперь не только воинственными суперменами, но и не менее агрессивными супергерлс, то есть невероятно сильными и неумолимо жестокими особами женского пола. Поскольку события разворачиваются в фантастическом будущем, то и вооружение героям подбирается «соответственно». Так, Энтити вооружена усовершенствованным средневековым арбалетом, носит рыцарскую кольчугу и разъезжает на суперскоростном драндулете чудовищной конструкции, этакой помеси гоночного автомобиля, подобранного где-то на свалке, и ракеты.

Как уже было замечено, действие фильма происходит после всемирного ядерного конфликта, или, как выражаются иные критики, «после бомбы» (следует заметить: слово «бомба» набожно пишется ими с большой буквы, что, очевидно, должно примирить нас с «идеей» неизбежного всеобщего уничтожения), поэтому Макс выступает еще и в роли... провозвестника новой цивилизации (?!).

Итак, Макс действует в «послезвездновоенную» пору. Текс (из «Текса и Принцессы бездны») — в давно прошедшие времена в Америке. Поэтому если Макс экипирован в какое-то тряпье, напоминающее грязное одеяние панков — лохмотья ткани вперемешку с черной кожей,— то Текс носит одежду индейцев и ковбоев. Он гарцует на коне и вооружен только пистолетом. Причем, оказывается, и в ту эпоху уже существовали свои Онти Энтити: на сей раз это Принцесса бездны, переодетая мужчиной и скрывающая свое лицо под маской.

В упование на баснословные прибыли воинственно-фантастическая киногалиматья о максах и тексах подается со всем роскошеством широкоэкранного псевдооперного зрелища. Его по праву можно назвать голливудским, но следует заметить, что перед нами не американская суперпродукция, а картины, созданные в Австралии и Италии. Однако если войти в кинозал после начала сеанса и не заглянуть перед этим в рекламные проспекты, то и сомнений не воз-

никнет, что попал на демонстрацию очередной голливудской поделки. Подобное коммерческо-идеологическое эпигонство не проходит даром для национальных кинематографий, и без того придавленных зловещей конкуренцией заокеанских монополий.

Критик парижской газеты «Монд» в корреспонденции из Венеции заметил: «Фильмы о безумном Максе и галактических войнах производили фурор нынешней зимой в Риме и Милане». А в такой атмосфере мало шансов на то, что молодые зрители проявят интерес к фильму «Без крова и вне закона», получившему главный приз — «Золотого льва св. Марка» 42-го Венецианского фестиваля.

Лента французского режиссера Аньес Варда «Без крова и вне закона» (замечу, что и это был отнюдь не фильм-лидер, хотя по-своему и примечательный) — как бы восстановленный документ, трагическое свидетельство о последних днях молодой француженки Моны (яркая роль талантливой актрисы Сандрин Боннер), которая порывает с обществом наживы и корысти, не желая жить по его законам, бредет куда глаза глядят и в конце концов погибает. Вот она, страшная, скрытая война, которую и без ракетного грома и звездных фейерверков ведет современный капитализм против простого человека. Эта война уничтожает не лазерными лучами, а опустошением души, лишением прав на счастье, на достойное существование. Ни один выстрел не прозвучал в окружающем Мону мире равнодушия и отчуждения, а молодую женщину нашли мертвой, замерзшей в буквальном и переносном смысле этого слова.

А о бедствиях невыдуманной, не фантастической, а той войны, что была развязана фашистами и бросила в адскую печь миллионы людей, снова и снова напоминали фильмы, созданные художниками разных стран — Советского Союза, Польши, Италии, Франции, Бельгии, Испании, Англии.

«Без крова и вне закона» (Франция), режиссер Аньес Варда

Они шли как в специальной программе, посвященной 40-летию Победы над фашизмом, так и в других программах «Венеции-85». И уже не мистические силы, а гитлеровские нетопыри во плоти несли смерть матерям и детям, которых, как поленья, перекидали, затолкали в сарай и подожгли (советский фильм «Иди и смотри»). И когда молодой белорусский партизан из той же картины поднял свою винтовку, то разрядил ее не в мифическую Энтити, а в поверженное в грязь изображение Гитлера, в олицетворение германского фашизма, последыши которого выползают еще кое-где и в наши дни.

Джан Луиджи Ронди с удовлетворением говорил членам нашей делегации, как важно было участие в фестивале советских картин. Их на Венецианском фестивале прошлого года было несколько: «Иди и смотри» Элема Климова, «Парад планет» Вадима Абдрашитова, «Танго нашего детства» Альберта Мкртчяна, «Берлин»

«Комната без обеденного стола» (Япония), режиссер Масаки Кобаяси

Юлия Райзмана. «Парад планет» привлек особое внимание критики, а вскоре на Международном фестивале в Авеллино работа Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе получила главный приз — «Золотое плато».

Армянская актриса Галя Новенц («Танго нашего детства») была отмечена как одна из лучших исполнительниц женской роли. Той же награды удостоились Темис Базака, выступившая в фильме «Каменные годы» режиссера Пантелиса Вулгариса, и Джейн Биркин («Пыль»). Картина «Каменные годы» покорила зрителей духовной красотой, нравственной цельностью своих героев — коммуниста Бабиса и его возлюбленной (а потом и жены) Элени, которых страдания, перенесенные в тюрьме в годы, когда Греция находилась под пятой военной диктатуры, не смогли ни сломить, ни поколебать в их верности гражданскому долгу и своей любви.

С особой торжественностью вручали в Венеции Специальный приз «Золотой лев св. Марка» выдающемуся итальянскому мастеру Федерико Феллини, художнику-гуманисту, который, создав в кино целый мир незабываемых образов, не раз с горечью и сарказмом обличал слепоту и безумие буржуазного общества перед лицом прогрессирующего распада, угрозы фашизма и войны.

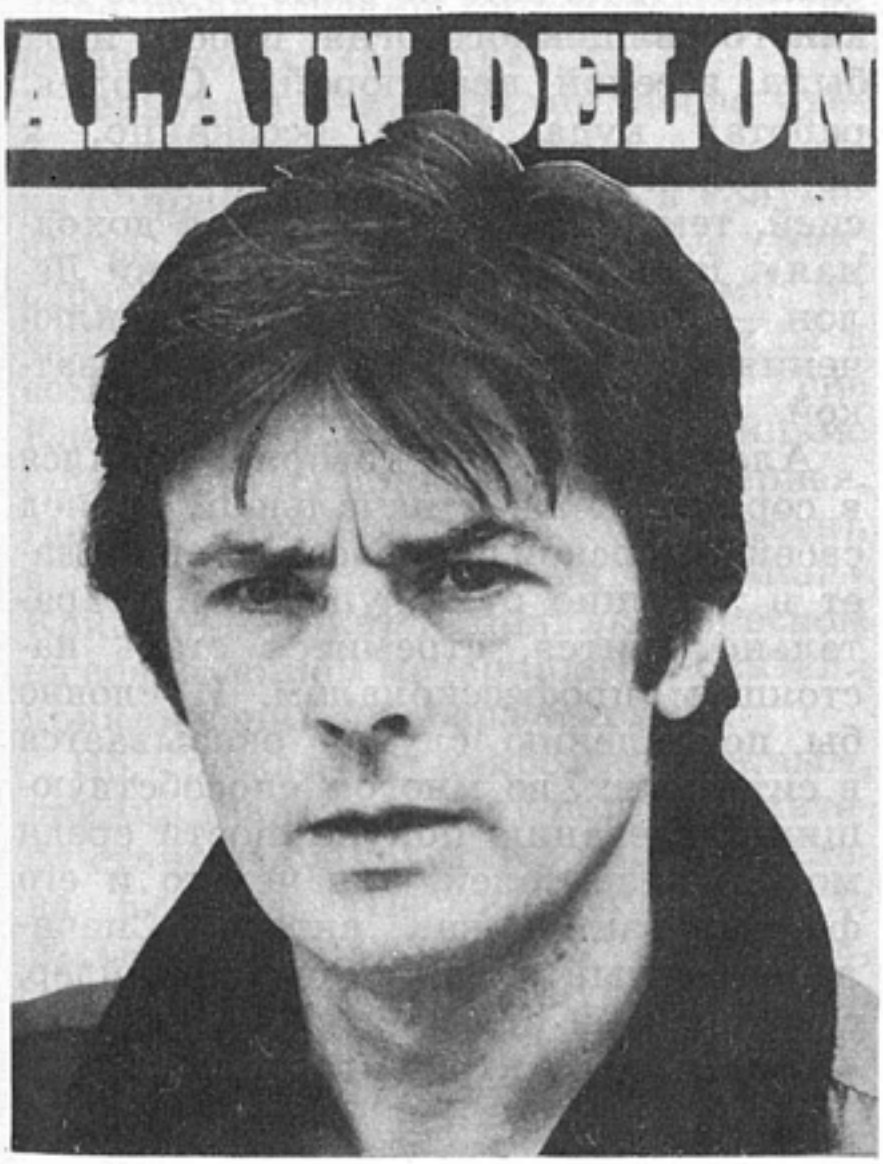
Таких же наград за вклад в мировое киноискусство были удостоены старейшие режиссеры Джон Хьюстон (США) и Мануэль де Оливейра (Португалия); 79-летний Хьюстон представил на фестиваль фильм «Честь семьи Прицци» — комедийный вариант некоторых сюжетных линий «Крестного отца» с Джеком Николсоном в главной роли; 77-летний Оливейра познакомил «Мостру» с почти семичасовой экранизацией одноименной поэмы Поля Клоделя «Атласный башмачок».

Зрители «Венеции-85» дважды слушали и смотрели миф об Орфее: один раз в экранизации оперы Монтеверди, которую осуществил швейцарский режиссер Клод Горетта, второй — в экранизации оперы Глюка венгерского режиссера Иштвана Гаала. И если снова возвращаться к мифам, тогда будет мне позволено пожелать, чтобы возрожденный и понемногу набирающий силы Венецианский международный кинофестиваль не исчез, как исчезла Эвридика, когда Орфей выводил ее из подземного царства. Перемены, которых ожидает планета, движимая энергией социального обновления, должны помочь обрести и этому традиционно высокому смотру мирового киноискусства новый плодотворный импульс.

Александр Брагинский

Сегодня и тридцать лет назад

«Звезды» мирового кино



Дорогая редакция!
Нам очень нравится
«звезда»
французского экрана
Ален Делон.
Не одно десятилетие
не сходит его имя
с киноафиш,
неизменна любовь к нему
самых широких
зрительских кругов.
Вот почему у нас
к вам большая просьба:
поместите, пожалуйста,
рассказ об актере,
о фильмах,
в которых он принимал участие.
Заранее благодарим.
С уважением

Городовец, Колганова и другие,

г. Курган

Подобных писем приходит
в «Искусство кино» много.
Выполняя просьбы
наших читателей,
мы публикуем заметки
кинокритика
Александра Брагинского
о творческом пути Алена Делона,
сделанные как бы на полях
нескольких интервью,
которые Делон в разные годы
давал французским журналистам.

Алену Делону — актеру, режиссеру, продюсеру — исполнилось недавно пятьдесят лет. Разумеется, это еще не тот возраст, когда приходится подводить итоги. Но, безусловно, это возраст зрелости. Так что невольно напрашиваются некоторые выводы. Они позволяют взглянуть на «звезду» французского кино объективно. Не избегая, как это порой делается, и оценки его политических заблуждений. Ведь творческая и человеческая судьба этого художника содержит множество противоречий...

Для начала напомним читателям картины с участием Делона, которые шли на наших экранах: «Рокко и его братья» Лукино Висконти, «Затмение» Микеланджело Антониони, «Дьявол и десять заповедей» Жюльена Дювивье, «Черный тюльпан» Кристиан-Жака, «Искатели приключений» Робера Энрико, «Двое в городе» Хосе Джованни, «Зорро» Дучио Тессари, «Смерть негодяя» Жоржа Лотнера, «Тегеран-43» Александра Алова и Владимира Наумова и «Троих надо убрать» Жака Дерея. На Неделях французского кино и на Международных кинофестивалях в Москве советские зрители могли познакомиться и с некоторыми другими лентами, в которых снялся Делон. За двадцать восемь лет работы на счету актера, как он сам говорит, семьдесят пять — семьдесят шесть фильмов, в том числе два, снятых им самим: «За шкуру полицейского» и «Неукротимый». И все они в совокупности представляют собой отражение разных, порой прямо противоположных тенденций в творчестве этого видного мастера французского современного кинематографа.

●

Сын мелкого коммерсанта, владельца кинотеатра из парижского пригорода Со, Делон в юности мечтал стать велогонщиком, потом боксером. В двадцать один год, демобилизовавшись из морской пехоты, Делон поселяется в Марселе. Надо на что-то жить, а делать он ничего не умеет, в армии его научили лишь стрелять. И тут ему подворачивается первый шанс — красивый парень обращает на себя внимание американского «ловца талантов» («тэлант скутер»), который приглашает его на кинопробы в Рим. Делон, забавляясь, разыгрывает перед камерой какие-то сценки, изображая самого себя,— ему совершенно неожиданно предлагают контракт на семь лет в Голливуде. Он отказывается. Вероятно, это первый в его жизни ответственный поступок: будущий артист понимает, что еще ничего не умеет, что одни лишь выигрышные внешние данные вряд ли помогут ему не затеряться на гигантской кинофабрике среди множества знаменитостей. Но сам факт столь лестного предложения заставляет его серьезно задуматься о выборе профессии.

Случилось это тридцать лет назад...

Прихватив сделанный в Риме ролик, Ален Делон устремляется в Париж, где после года немалых стараний получает первую свою роль — крохотный эпизод в фильме Ива Аллегре «Когда вмешиваются женщины». В 1958 году Делон появляется в ленте его брата Марка Аллегре «Будь красивой и заткнись». Чуть позднее он впервые сыграет характер — в картине Мишеля Буарона «Слабые женщины» (1958), хотя и этот режиссер использует главным образом внешние данные актера, его природную пластичность. Нигде не учившийся, он буквально все схватывает на лету, его профессионализм растет на глазах. Позднее Ален Делон скажет: «Вначале не было во мне никакого священного огня, просто игра была веселой авантюрой... Сегодня, работая куда более осознанно, я по-прежнему увлечен своей профессией, тем более что она такая доходная». В этой фразе весь будущий Делон — с его склонностью к «приключениям», к риску, с его деловой хваткой.

Ален Делон, как говорят, родился в сорочке. Уже в начальный период своей актерской биографии он попадает в хорошие руки, упорно и старательно учится, стремится стать настоящим профессионалом. И словно бы по велению случая оказывается в ситуациях, во многом способствующих завоеванию популярности среди молодых зрителей, а в чем-то и его формированию как актера. Сначала — бурный роман с Роми Шнайдер, с которой он знакомится на картине «Кристина». Актриса гораздо образо-

ваннее и опытнее своего партнера, общение с ней окажет большое влияние на духовное становление Делона. У каждого из них своя судьба. Они будут, правда, очень редко, сниматься вместе (например, в «Бассейне» Жака Дерея), выступят на сцене в спектакле, поставленном Лукино Висконти по роману викторианского писателя Джона Форда. Но еще до этого Делон вытащит свой самый крупный выигрыш — сыграет у выдающегося мастера главную роль в памятном всем нам фильме «Рокко и его братья», а потом и в «Леопарде». Еще одна удача в жизни — встреча с Рене Клеманом. Прочитав сценарий «На ярком солнце», Делон осмеливается предложить себя на роль главного героя — Тома Рипли, человека, которого зависть и ненависть к сынку миллионера делают убийцей, а попытки самоутвердиться, занять место убитого приводят на скамью подсудимых. Участие в фильме «На ярком солнце» (1960), снимавшемся в Италии, приносит Делону настоящую известность — теперь уже никто не сомневается, что в его лице французский кинематограф обретает новую «звезду»...

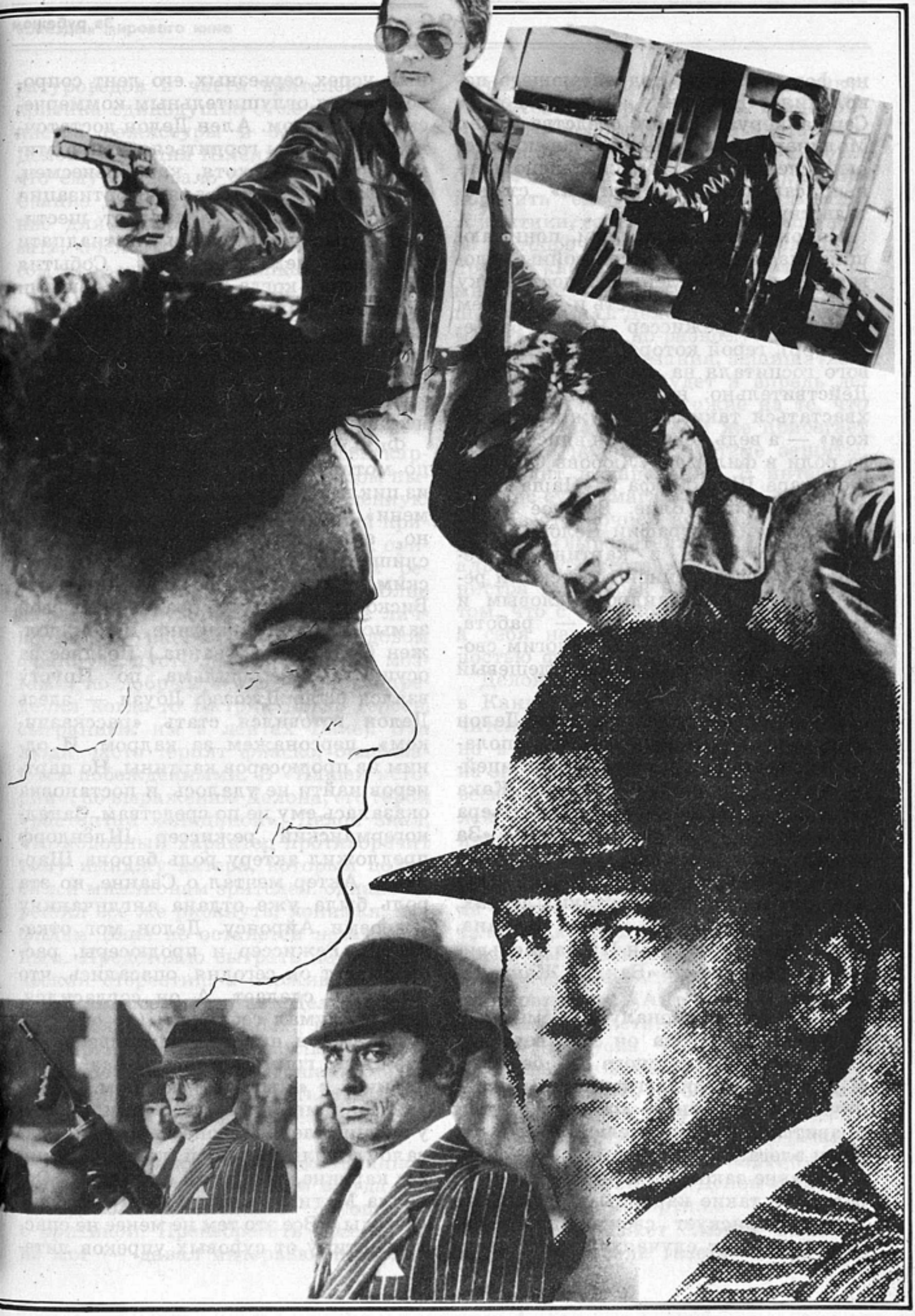
Вернувшись из Италии после съемок у Клемана, Висконти и Антониони (биржевой маклер Пьеро в «Затмении»), Делон берется за любые роли, работает с разными режиссерами; он явно ищет себя, пробует свои силы в комедии («Какая радость жить» Рене Клемана), в гангстерском фильме («Мелодия из подвала» Анри Вернея, где его партнером был Жан Габен), в костюмном («Черный тюльпан» Кристиан-Жака) и приключенческом на современном материале («Искатели приключений» Робера Энрико).

Но, пожалуй, наиболее важным, принципиальным в эту пору для актера становится участие в картине Алена Кавалье «Несмирившийся», где рассказывается история дезертира, который бежит из французской армии в Алжире. Правда, это неосознанный бунт против участия в грязной войне; бегство продиктовано неодолимым желанием увидеть дочь, родившуюся без него. Одиссея героя Делона, когда он, раненный и постепенно теряющий силы, рвется к цели, чтобы умереть на пороге собственного дома, рассказана актером скупо, точно, с проникновением в психологию персонажа. Пожалуй, наряду с ролью в «Самурае» Мельвиля — это одна из его лучших работ в 60-е годы.

На «Несмирившемся» Ален Делон впервые выступает в новом для себя качестве — он один из продюсеров картины. «Я первый французский актер, который стал продюсером»,— скажет он позднее не без гордости. Отчего он на это решился, почему отважился рисковать не только своей популярностью, но и своими деньгами? Делон отвечает на это однозначно: чтобы иметь возможность снова рисковать, быть независимым, делать то, что он сам считает нужным.

Почти всю свою жизнь в кино Ален Делон будет разрываться между профессиональным актерским честолюбием и меркантилизмом, между подлинно интересной работой у крупных мастеров, в фильмах значительных, сложных, но подчас приносящих весьма скромный зрительский успех, а стало быть, и скромные доходы, и участием в пустых коммерческих лентах, которые щедро окупаются.

Да, он имеет все основания гордиться тем, что финансировал в 1972 году фильм Валерио Дзурлини «Последняя ночь покоя» («Учитель»), в котором отказался от привычного облика красавца победителя, сыграв роль опустившегося, изверившегося, отчаявшегося человека, а в 1976 году помог появлению антирасистской ленты Джозефа Лоузи «Господин Клейн». Он обличал врачей-шарлатанов («Лечение шоком» Алена Жессюа); вставал на защиту гонимого племени французских цыган («Цыган» Хосе Джованни); он осуждал телевидение, которое демонстрацией насилия и ужасов оказывает дурное воздействие



на формирование подрастающего поколения («Внимание, смотрят дети!» Сержа Леруа). На его средства Эдуар Молинаро снял фильм «Человек, который спешит» — горький, исполненный сарказма «панегирик» стяжательству и делячеству.

Наконец, только зрелый, понимающий опасность грядущей войны человек мог вложить деньги в постановку картины «Лекарь», пусть и не во всем удавшейся (режиссер Пьер Граньe-Деферр), герой которой — врач полевого госпиталя на «войне будущего». Действительно, не многим дано похвастаться таким «послужным списком» — а ведь недавно он вписал в него роли в фильмах «Любовь Сванна» Фолькера Шлёндорфа и «Наша история» Бертрана Блие. Важное место в актерской биографии Делона занимает и участие в картине «Тегеран-43», поставленной советскими режиссерами Александром Аловым и Владимиром Наумовым, — работа, которой он бросил вызов многим своим коллегам, исповедующим дешевый антисоветизм.

Но почти параллельно Ален Делон снимался в развлекательных «полярах», играя попеременно то полицейских (в «Полицейской истории» Жака Дерея, «Полицейском» Жан-Пьера Мельвиля, в собственном фильме «За шкуру полицейского» и в картине Жозе Пинейро «Слово полицейского»), то преступников (в таких лентах, как «Привет, друг» Жана Эрмана, «Красный круг» Жан-Пьера Мельвиля, «Борсалино» и «Банда» Жака Дерея и т. п.).

В интервью журналу «Премьер» в сентябре 1985 года он называет это «чередованием черного и белого». И правда, Делон легко мог бы ограничиться ролями, в которых он так нравится *своему* зрителю, то есть ролями элегантных суперменов «в законе» и «вне закона». А он все же «разбавляет» такие картины другими, на которых рискует своими деньгами, ибо во многих случаях художественный успех серьезных его лент сопровождается оглушительным коммерческим провалом. Ален Делон достаточно умен, чтобы гордиться именно этими картинами, хотя, как бизнесмен, он и отмечает, что для амортизации расходов «успеха у двухсот шестидесяти тысяч зрителей и у пятнадцати критиков недостаточно». События 1984 года, когда на экраны вышли «Любовь Сванна» и «Наша история», наилучшим образом подтверждают это и показывают хрупкость положения даже такого актера-продюсера, как Ален Делон. 1984 год Делон долго не забудет...

Фильм «Любовь Сванна» снимался по мотивам романа Марселя Пруста из цикла «В поисках утраченного времени». Пруста не очень жалуют в кино, его творчество представляется слишком сложным, антикоммерческим, элитарным. Не случайно даже Висконти не удалось реализовать свой замысел. (В его картине Делон должен был играть Сванна.) Позднее за осуществление фильма по Прусту взялся было Джозеф Лоузи — здесь Делон готовился стать «рассказчиком», персонажем за кадром. И одним из продюсеров картины. Но партнеров найти не удалось, и постановка оказалась ему не по средствам. Западногерманский режиссер Шлёндорф предложил актеру роль барона Шарлюса. Актер мечтал о Сванне, но эта роль была уже отдана англичанину Джереми Айронсу. Делон мог отказаться. Режиссер и продюсеры, рассказывает он сегодня, опасались, что так он и сделает. А он согласился, сам придумал себе грим (до сих пор Ален Делон никогда не пользовался сложным гримом и лишь раз надел паричок в «Цыгане»), костюм. В титрах фильма значится: «при особом участии Алена Делона» — это придавало дополнительный коммерческий вес картине, в которой снимались Орнелла Мути, Фанни Ардан и другие «звезды». Все это тем не менее не спасло картину от суровых упреков лите-

ратуроведов и части зрителей, хотя критика единодушно отмечала достоинства режиссуры и особенно игру Делона. Сегодня Шлёндорф признает, что ему следовало бы поручить роль Сванна Делону. Но это слабое утешение для актера, который, надо сказать, очень гордился своим Шарлюсом и всячески защищал картину.

В том же 1984 году Делон появился в фильме Бертрана Блие «Наша история». Здесь он повторил то, что когда-то с успехом играл в «Учителе». Его Робер Авранш — антигерой, неудачник, вечно небритый, слегка подшофе от больших порций светлого пива. На протяжении всей картины он самым неловким образом пытается вернуть свою легкомысленную жену. Картине в высшей степени присущ стиль Блие, одного из самых оригинальных и антикоммерческих режиссеров французского кино. Блие не интересуют исключительные личности, он рассказывает о рядовом французе, пусть даже с «куцыми мозгами, но добрым сердцем» (так определил когда-то Патрик Девэр героев, сыгранных им в лентах Блие). Эти люди часто терпят фиаско, оказываются побежденными. В «Нашей истории», по выражению Делона, его герой «растоптан женщиной». Делон знал, что подобный характер противоречит тому имиджу актера, который полюбился миллионам зрителей, однако он решил все же рискнуть, понимая, что фильм Блие не останется незамеченным. Предстояло сыграть не коммерческий стереотип, а сложный характер. Режиссер помогает Делону освободиться от привычных, наработанных приемов игры. В результате актер предстает на экране совершенно не похожим на себя. Наблюдать за его работой в этом фильме — истинное удовольствие...

И тут случилось нечто неожиданное.

Дело в том, что у Делона всегда были довольно сложные отношения с критикой. Пренебрегать прессой он не мог — давал интервью, позволял журналистам приходить на съемку. Но готовые картины для предварительного просмотра не представлял. Не дал он и «Нашу историю» (он был одним из продюсеров картины), решив поразить ею Каннский фестиваль. А критики, составляющие большинство в отборочной комиссии, предпочли другие картины (скажем сразу: по многим параметрам уступающие «Нашей истории»). Делон в этих условиях мог вести себя по-разному: оставить этот отвод без внимания, защищаться, подчеркивая, что будет и впредь делать фильмы, не похожие на те, что обречены на успех. Он же прибегает к крайне неловкой системе защиты, переходит в нападение. В интервью «Франс-суар магазин» он называет членов отборочной комиссии «невеждами», «выразителями интеллектуального убожества», он поносит министра культуры, виновного якобы в том, что с его работой так обошлись, а себя называет «легендарной личностью французского кино».

Делон не скрывал, что фестиваль в Канне был ему необходим исключительно в рекламных целях, особенно в ту минуту, когда выпущенная на экраны «Наша история» встретила весьма прохладный прием у зрителей — тех зрителей, которые любят иного Делона. Вероятно, в этих обстоятельствах лучше всего было бы вообще промолчать, поскольку сам актер всегда считал высшим судьей именно зрителя. Однако Делон, после того как стала вырисовываться трудная прокатная судьба фильма, в телевизионной программе «Антенн-2» в ответ на замечание Кристин Оккрент (тогда ведущей выпуска новостей), что он «в последнее время буксует», сорвался, стал говорить грубости, оскорблять прессу. Как писал журнал «Премьер», после этих пяти минут многие решили для себя, что смотреть картину действительно не стоит... Делон своим поведением все испортил...

«Делон брызжет слюной от ненависти»,— писала газета «Монд», на

страницах которой Ален Делон, слегка успокоившись, говорит, что отказ пригласить его картину в Канн объясняется «не политическими причинами, а местью в чистом виде»...

Прошло полтора года. Ален Делон затаился. О нем ничего не было слышно. Ему нужно было оправиться от пережитых неприятностей, собрать деньги, чтобы рассчитаться с кредиторами и начать новую работу. Ею стал в 1985 году фильм «Слово полицейского» в постановке Жозе Пинейро — рассказ о бывшем полицейском, который мстит за свою убитую дочь. Фильм, изобилующий всеми непременными для коммерческой ленты сценами, был запрещен (и, на наш взгляд, справедливо) для показа детям моложе 13 лет «из-за снисходительного отношения к насилию», что вызвало новый припадок гнева со стороны актера-продюсера. Этой картиной кумир французской публики пытается реабилитировать себя в глазах «своего зрителя» с помощью проверенных рецептов. Судьба «Слова полицейского» оказалась вполне благополучной. Делон, как видим, сделал выводы из провала «Нашей истории». Реакция объяснимая, хотя правы те критики, которые писали, что, решив сменить амплуа, доказать всем, что он может быть иным, Делон должен был и дальше следовать тем же путем — путем, который позволил бы ему в конце концов обеспечить признание других зрителей. Он отказался от этого в пользу более быстрого и верного, на его взгляд, способа.

Читая недавнее интервью актера в «Премьер», убеждаешься, что он не вынес должных уроков из неудачной прокатной судьбы «Нашей истории».

Делон считает, что, хотя в картине Блие роль у него была замечательная («вероятно, одна из лучших в моей жизни»), лента имела бы коммерческий успех, если бы режиссер сделал ее стержнем мелодраму; если бы выбрал другую музыку; если бы сильно сократил картину и иначе смонтировал. Иными словами, если бы снял не самобытную гротескную драму, а плоскую поделку на потребу дурным вкусам. Делон, видимо, понимал, что и его роль стала бы в этом случае совершенно иной, но он заслужил бы восторги публики, которая «побежала бы смотреть великолепную и безумную историю любви Делона — Бай». Впрочем, актер все же признает, что тогда картина лишилась бы «личностной характеристики» Бертрана Блие, которая, по его словам, и сделала фильм непонятным. «Публика отвергла фильм. Фильм, стиль Блие и мою игру. Массовый зритель отверг Делона-пьянчужку, Делона — опустившегося человека, Делона — обманутого»,— говорил он в интервью «Премьер», забывая о том, что это еще и фильм Блие, в котором он был актером. На первом месте у него вновь оказывается денежная сторона, прокатная судьба ленты с его участием.

Повторим: именно благодаря точному соответствию замыслу и стилю Блие Делон создал образ психологически достоверный, доказав, что он актер, способный к перевоплощению, к глубокому проникновению в тайники души. Пойди он на уступки вкусам своего зрителя, фильм был бы иным, да режиссер и не стал бы его делать. Снимаясь в этой картине, Ален Делон рисковал и надеялся. Жаль, что потом он от нее открестился, ведь иное поражение стоит куда больше победы...

Объяснять все свои неприятности чьей-то местью, как это делает Делон, было бы слишком просто и неверно. Падение популярности актера впрямую связано и с некоторыми его безответственными политическими высказываниями, хотя он и пытается провести четкую границу между тем, что он говорит, и тем, что делает в искусстве: «Если Делон городит чушь, это не имеет отношения к его картинам». Но ведь авторитет художника — это авторитет зрелой личности, человека, которому дано высо-

чайшее право влиять на умонастроения широкой аудитории...

Все в мире взаимосвязано. Яростные и амбициозные откровения Делона отнюдь не спонтанны и не объясняются лишь скверным, вспыльчивым характером. Консервативные политические убеждения, которые проявляются в его заявлениях для печати, определяют многие поступки актера, многое в его творческой судьбе, заставляя часть его зрителей менять свое отношение к любимому артисту. Не сказать об этом было бы неверно.

●

В интервью для журнала «Премьер» есть слова, полные достоинства: «Мне нечего доказывать. Нет нужды выдвигать себя на первый план. Я просто ставлю себя на свое место».

Мы тоже хотели с помощью самого Делона напомнить о том месте, которое он занимает во французском кино. Конечно, жить ему в нем — с его характером, с его амбициями — непросто. «Париж — злой город,— сказал он в 1972 году.— Здесь радуются провалу. Люди испытывают тайную радость, если можно кого-то ниспровергнуть».

И последний штрих к портрету Делона. Было бы заманчиво наклеить на него этикетку дельца, зная о его внекинематографических интересах — о том, что у него неплохая конюшня и его лошади берут призы на скачках, что он владеет сетью магазинов мужской одежды и выпускает свою марку духов. Однако не будем при этом сбрасывать со счетов тот факт, что все побочные заработки Ален Делон вкладывает в главное дело жизни — в кино. Он действительно искренне предан кинематографу. Легко понять его обиду, когда он сокрушается, что других актеров отмечают наградами, орденами, а его обходят. Но нельзя не усмехнуться, когда при этом он сравнивает себя с «таким же национальным продуктом, как хорошее «Бордо» или «Шанель». «И я не имею права на благодарность своей страны?!» — восклицает этот честолюбивый ребенок, этот одаренный артист.

И, оскорбленный, покидает Париж и обосновывается в Женеве.

Делон не спешит информироать о своих планах в кино. Как и многие его коллеги, он остро чувствует, в какой сложной ситуации существует сегодня кинематограф Франции, вынужденный конкурировать с телевидением, видео, с американским кинодемпингом на экранах страны. Как и они, Делон тоже подумывает о том, чтобы снова выйти на театральные подмостки, ощутить живую реакцию зрительного зала. Недавно это сделали и Рошфор, и Брассер, и Гарсиа, и Миу-Миу, и Сами Фрей, и другие. Он не играл на сцене со времен своего выступления с Роми Шнайдер. Дело, конечно, за пьесой...

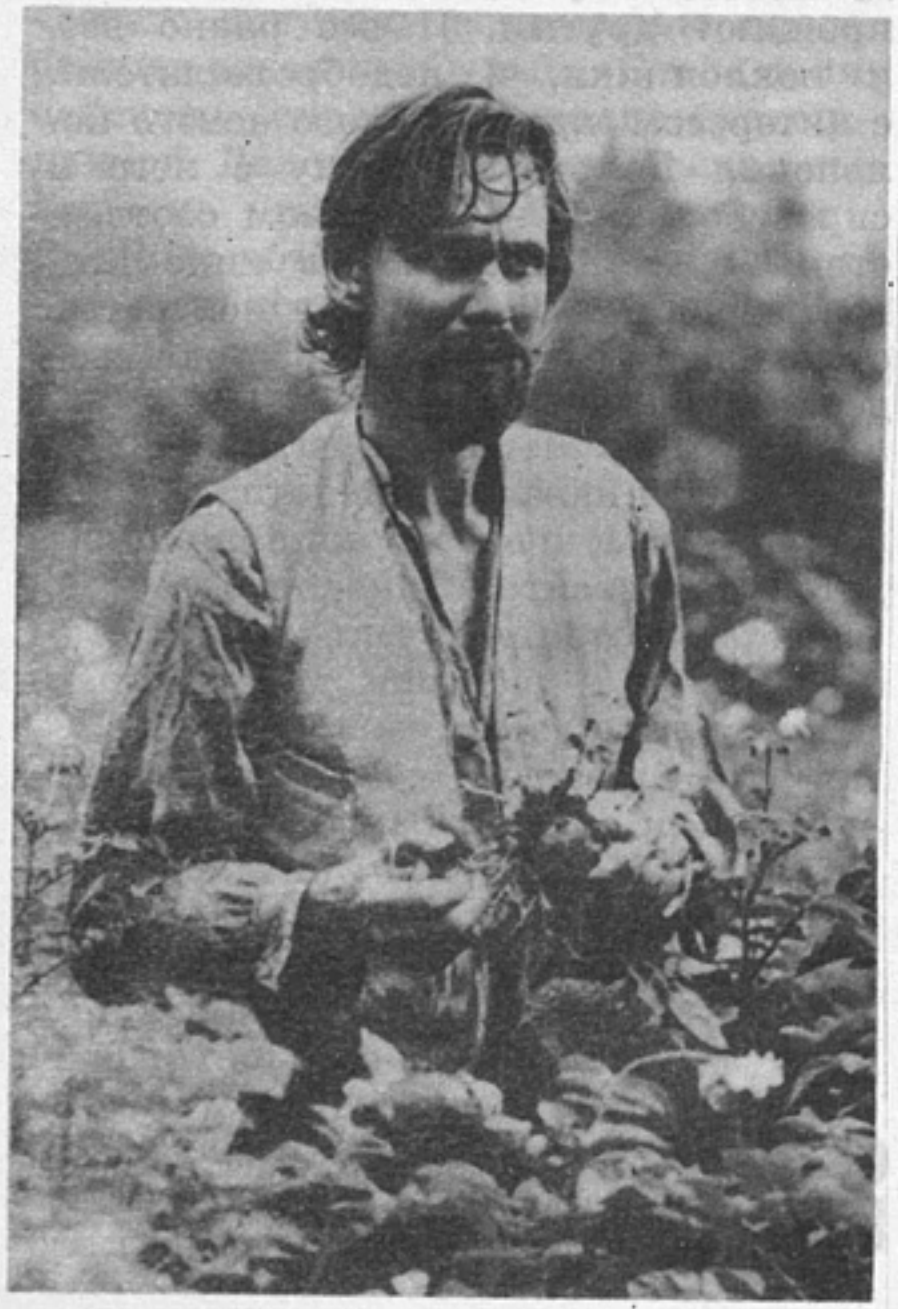
Ален Делон часто говорит, что его не любят в мире кино, что ему завидуют, что не прощают того, что охотно прощают другим. И все равно все, и поклонники, и недоброжелатели, с интересом ждут каждого нового появления Делона. Поэтому с него и спрос большой — в полном соответствии с местом актера в кинематографе родины Люмьера, в искусстве, отметившем в декабре 1985 года свое девяностолетие.

Л. Донец

Потомок северного скальда

На нашем экране

«Страницы необычной жизни»



Это была необычная жизнь, жизнь финского писателя Майю Лассила. Родившись в небогатом крестьянском доме, рано потеряв отца, оставшись с матерью, которая противилась его тяге к знаниям, преодолевая сопротивление отчима, работая батраком, мальчик оканчивает начальную школу и учительскую семинарию, жадно читает, занимается самообразованием и наконец становится скромным школьным учителем со знанием русского, немецкого, французского, английского, итальянского, шведского и латинского языков.

Жизненный путь его знал крутые сломы и повороты, автором которых была не слепая судьба, а он сам, его воля к совершенству. Видно, ему удавалось все, за что бы он ни брался. Уже тридцатилетним человеком в начале нашего века Майю Лассила решительно меняет свою жизнь, едет в Петербург, живет здесь четыре года и прибыльно торгует лесом. Знакомится с эсерами и в 1904 году принимает участие (как соучастник или наблюдатель?) в убийстве царского министра внутренних дел — ненавидимого всеми Плеве.

Затем Майю Лассила снова возвращается в родную Финляндию, снова учительствует в селе и пишет свою первую автобиографическую книгу с примечательным названием «Хархама» — «Блуждающий». Затем бросает захолустье, становится журналистом, одним из идеологов финского рабочего движения. Сотрудничает в рабочей газете как публицист, сатирик, фельетонист. За сравнительно короткий срок, проявляя поразительную трудоспособность, он пишет около тридцати литературных произведе-

---

«СТРАНИЦЫ НЕОБЫЧНОЙ ЖИЗНИ» («ОГНЕННАЯ ГОЛОВА» — "TULIPÄÄ")
Авторы сценария и режиссеры Пирье Хонкасало и Пекка Лехто. Оператор Яако Таласкиви. Художники Пентти Валкеасуо и Рейо Путтонен. Композитор Хейкки Валпола. Производство «Р-Кино оу» (Финляндия).

ний — повести, пьесы, рассказы (у нас в стране наибольшую известность получила его повесть «За спичками»).

В мае 1918 года, когда белофинны истребляли «красных» с помощью солдат кайзеровской Германии, Майю Лассила заканчивает свою жизнь в братской могиле с сотнями других участников революционной борьбы, расстрелянный как бунтовщик, как выразитель духа бунтовщиков, как человек, открыто призывавший народ к мятежу против буржуазии.

Сама фабула жизни Майю Лассила говорит о натуре разнообразно и глубоко одаренной, мучительно неординарной, о человеке, который жил и действовал, идя навстречу истине и справедливости.

«Страницы необычной жизни» — это и жизнеописание, биография — биография судьбы исключительной, и, строго говоря, не биография, а страницы биографии, то есть рассказ, не претендующий ни на полноту, ни даже на последовательность. Ибо страницы могут быть перепутаны, их может недоставать, строки из них могут быть стертыми, неотчетливыми. Будучи по первым признакам жанра историко-биографическим — рассказываются факты и события биографии известной исторической личности, относящиеся ко времени, ставшему уже историей,— фильм таковым не является. Скорее, он претендует быть психологической драмой.

Сверхзадача авторов не «человек и история», не «человек и его творчество», что можно было бы ожидать, когда речь идет о писателе-идеологе, а, так сказать, внутренняя биография человека, процесс восхождения духа, освобождения от косности, от запуганной ограниченности обывательского сознания, от низменной буржуазности, процесс «выдавливания из себя по капле раба».

Само обращение к памяти писателя демократического толка, не только книгами, но жизнью и смертью подтвердившего личное бесстрашие и истинность своего демократизма, написавшего последнюю страницу жизни кровью, и желание разобраться, понять, проследить, как складывалось сознание такого человека, из чего он выбирал, что отбрасывал, отвергал, через что ему пришлось перешагнуть, что перебороть, с кем драться,— главные достоинства картины, достоинства замысла и выбора.

Если же говорить о поэтике фильма, то надо отметить, что он являет собой свидетельство борьбы между серьезностью замысла и робостью, даже заблуждениями в средствах.

Самая яркая страница этих «Страниц...» — изображение. Ни драматургия, ни режиссура, ни актерские работы — главные компоненты фильма — не служат «несущей конструкцией», не являются смысловым и эстетическим центром фильма. Фильм воспринимается прежде всего через изображение, и в этом его привлекательность и слабость одновременно.

Пластика экрана берет на себя функции драматургии, режиссуры, актерского мастерства, и выразительность ее подчас беспроигрышна. Она возвращает нас к магическим полотнам немого кино, к живой и живущей своей явной и тайной жизнью светописи Сергея Урусевского — ко временам и лицам, создавшим собственный язык кино, чувствовавшим самоценность изобразительности, несколько позабытой, отошедшей на второй план в ряду проблем сегодняшнего кинематографа. Именно пластика ленты доносит до нас ощущение «страниц необычной жизни».

Фильм создает «роковую» гамму настроений. Его можно было бы назвать «Красное и черное». Эти два цветовых удара властно солируют среди вялости или нейтральности других тонов. В них переплетается притягательное и опасное, страсть и гибель. Кровавый отсвет заливает экран не просто как знак пролитой крови — как знак бунтарского, мятежного сознания. И самое солнце в фильме мы

видим только на закате, огромным кровавым глазом смотрит оно на землю. Вспоминается блоковское «Закат в крови! Из сердца кровь струится! Плачь, сердце, плачь...»

Весь фильм импрессионистичен, и отдельные его кадры впрямую напоминают полотна знаменитых французов.

...Вот подруга писателя Ольга, символическое двуцветье фильма: всегда в черном платье, на лице выделяется яркое пятно алых губ, сама — как яркое, вызывающее пятно, как сочетание греха и артистизма, сидит у столика в небольшом баре, где снуют «пьяницы с глазами кроликов» и угадывается круговая пошлость.

...Вот пейзаж, окружающий деревянный дом, где Майю Лассила пишет свой роман. Это не могучая природа «сурового края», как по романтической традиции, идущей еще от Евгения Баратынского, принято называть Финляндию, где «камней мшистые громады... и вековые водопады и шум угрюмый их». Здесь чахлая, заболоченная лесная поляна, озеро с гнилой темной водой. Словно природа ослабела, потеряла силу, угнетена, словно вылепилась из плотного тумана и в нем же готова раствориться, исчезнуть. Словно здесь последний непрочный приют человека, больная красота, мимолетная, исчезающая.

Но и этот печальный уголок природы — единственный в картине, только в нем еще теплится гармония человека с миром. Другие места событий — либо интерьер, либо натура, лишенная натуры,— расчерченный, будто картонный, Петербург, тонущий во мраке непогоды и непролазной грязи Гельсингфорс.

Живописная в отдельных кадрах, в целом картина обладает большей мерой условности, чем терпит экран. Здесь торжествует театральный принцип. Временами фильм производит впечатление неясного шепота в сгущающихся сумерках. Он нарочито скупо, пятнисто освещен, кадры его кажутся то старинными картинами с черными провалами от времени, то просто неряшливо и наспех построенными композициями, где неверным светом выделено главное — лицо или предмет,— остальное же погружено во мрак и лоскутно декорировано, словно действие происходит не в жизни, а среди кулис.

Смотреть фильм, авторы которого не забыли, что кино — искусство пластическое,— дело в наше время довольно редкое и потому притягательное. И все же... колесо истории назад не повернуть. При всей эмоциональности пластики кинопроизведение — это прежде всего драма. А уж какими средствами ее решать — «говорящими головами», как в телевидении, или живописными, — подсказывает целостный художественный образ ленты. И невозможно нагружать пластику экрана задачами всей драматургии. Ее плечи слишком хрупки для такой непосильной ноши.

«Страницы необычной жизни» можно мысленно разделить на главы: «Детство», «Петербург», «Ольга», «Революция», которые соответствуют основным этапам жизни Майю Лассила. Но главный интерес авторов картины сосредоточен на главе «Ольга», на истории любви писателя, на его романе с роковой женщиной, актрисой, которая здесь воплощает в себе трагическую судьбу писателя, трагическую борьбу духа и природы, как сказал бы Томас Манн.

Ольга в картине — как бы сама судьба, страсть и смерть, стремление и гибель. Если какие-то человеческие взаимоотношения и прочерчены в картине отчетливо, то это именно отношения героя и Ольги, как будто речь идет не о писателе, погибшем за народное дело, а просто о мужчине, в жизни которого главным была его роковая страсть.

Расставив действующих лиц, как в романтической драме: на авансцене герой и героиня, остальные — стати-

сты, авторы лишили действие подлинно глубокого интереса. Драматургия же фильма (самое слабое его звено) сделала все прочие отношения Майю Лассила, кроме его отношений с Ольгой, чисто назывными и иллюстративными. Петербургские революционеры-террористы, пастор в финской деревне, рабочие Гельсингфорса, редактор газеты, немец-следователь и другие — все они не самостоятельные персонажи, а тени, подающие реплики на внутреннем монологе героя.

Сам Майю Лассила в исполнении актера Аско Саркола — при его заурядной внешности и отсутствии динамизма драматургии — остается загадкой. Он, повторяю, предстает перед нами в основном как герой-любовник или, точнее, мученик любви, остальные события проговариваются невнятно, «таинственно», декоративно-символически, но и не без натурализма.

Кстати, этот фильм — еще одно подтверждение близости символизма и натурализма, необходимости их друг другу. Натурализм появляется (при всей его грубости) как глоток воздуха в театрализованной, костюмированной среде, чтобы не забыть: жизнь все-таки существует. И натурализму необходим элемент таинственного, непознанного, мистического, чтобы прикрыть свои «голые места». Так, на экране в начале и завершении эпизодов романа с Ольгой появляется крупным, наикрупнейшим, почти во весь экран планом таракан, напоминая, что жизнь состоит не только из семейных альбомов с вензелями, хрустальных бокалов и муаровых лент...

Хаотичность мировоззрения авторов приводит к отсутствию смысловой и художественной целостности фильма, когда социум и идущие от него импульсы подменяются фрейдизмом, а психология — роковыми страстями, хотя намерения создателей ленты можно понять: взявшись за биографию писателя, они хотели рассказать не только о частной жизни, а коснуться вечных вопросов добра и зла, любви и ненависти, непротивления и борьбы. Но есть в их стремлении к этим вечным вопросам бытия незрелость, наивность, архаичность сознания, уровень, уже пройденный мировым кинематографом.

Очевидно, этот фильм отражает в какой-то мере состояние финского кино в целом. Финляндия, надо сказать, никогда не числилась среди первых на кинокарте мира. Правда, это и непросто для небольшой страны, где кинофирмы, даже крупные, испытывают недостаток в средствах, где нет своей актерской киношколы, где сильна конкуренция театра и телевидения, где есть зависимость от иностранной продукции при непременной необходимости собственного проката за рубежом.

Удерживаться на определенном профессионально - художественном уровне финскому кинематографу всегда помогала национальная литература — и когда кино экранизировало книги своих известных писателей, и когда экран обращался к их биографиям, как в «Страницах необычной жизни».

И пусть это только разрозненные страницы, пусть кинематографисты лишь прикоснулись к необыкновенной жизни Майю Лассила, а не углубились в нее. Благотворно само обращение к жизни человека, который жаждал справедливости, ибо «когда желания бесчестны, а цель жизни — грабеж, зовут на помощь ночь... Когда в жизни нет справедливости, все благородное падает в грязь».

Обращение к такой жизни не должно пройти бесследно для серьезного зрителя, у которого фильм может родить желание узнать больше и о самом Майю Лассила, и о его отчизне.

Леонид Трауберг

Человек первой величины

Ракурс

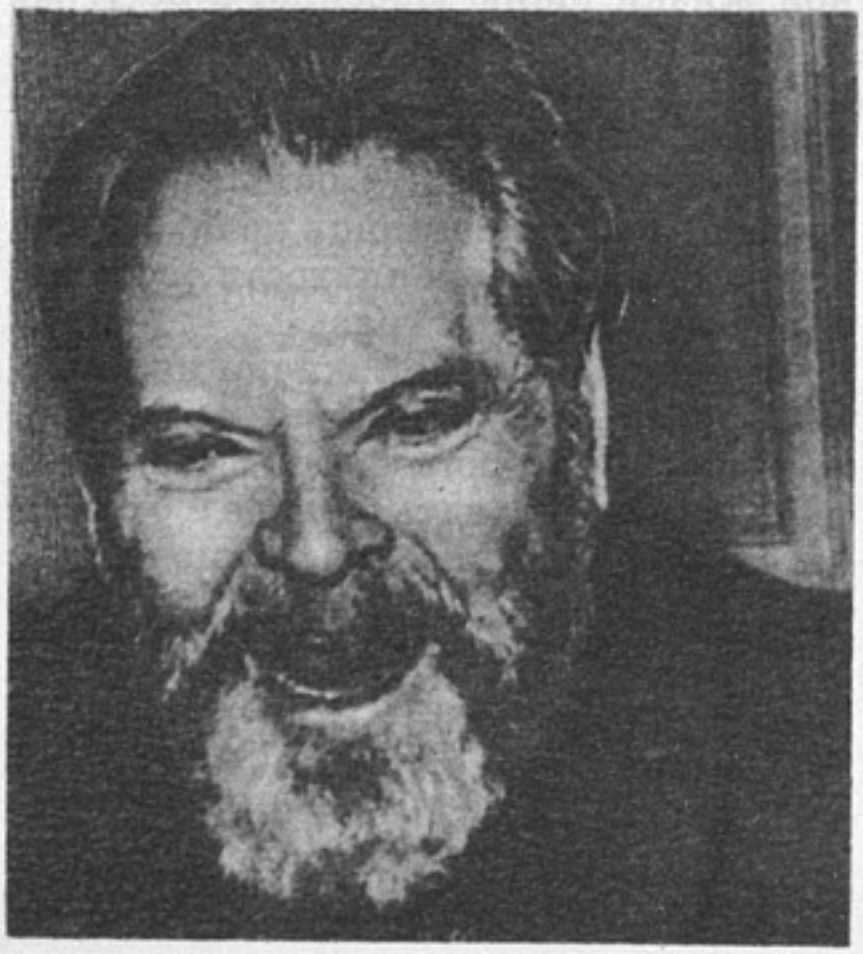
Родившийся 6 мая 1915 года в городке Кеноша вблизи Чикаго, Орсон Уэллс — актер, режиссер, сценарист, продюсер — умер 10 октября 1985 года. Семьдесят лет — не такая уж короткая жизнь даже по нормам нынешнего века.

И все-таки сердце сжимается болью. Двойной болью: и потому, что больше нет человека, создававшего шедевры, и потому, что причудливо-горестной была его творческая судьба, хотя и сопутствовали ей трубы славы...

Трудно писать об этом художнике. Очень много написано. Книги выпущены. Самые серьезные киноведческие журналы не раз посвящали Уэллсу целые номера. А уж статей — не счесть! Фильм его, знаменитый «Гражданин Кейн», признан был на авторитетных кинематографических форумах одним из 12 лучших фильмов всех времен.

И еще об одном не могу не сказать: сложно писать об Уэллсе в нашем журнале. С трудом веришь, что Орсон Уэллс, без сомнения, одна из крупнейших фигур в ряду блестящих представителей современной человеческой культуры, почти неизвестен нашим зрителям.

Орсон Уэллс



Чего только не написали, не наговорили об Уэллсе! Он-де и кинематограф открыл заново (до него, видите ли, были только подступы...). Он чуть ли не равен Микеланджело, Гёте, Бальзаку. Он один в трех, да нет, даже в четырех ликах: и автор, и постановщик, и актер, и осветитель. А был ведь еще Уэллс-продюсер. И радиорежиссер. Пишу об этом с долей иронии. А между тем все вышеприведенное — не слишком большое преувеличение. Ну, разве что самую малость.

Тем более хочется через месяцы после ухода из жизни мастера говорить о нем как можно менее велеречиво.

Уэллс сумел совместить не только профессии. В своем творчестве он сочетал различные направления сов-

ременного кино. Отдельно стоят тут фильмы страстного общественного звучания (среди них — «Гражданин Кейн», «Великолепные Эмберсоны», «Процесс»). Цикл шекспировских лент: «Макбет», «Отелло», «Полуночные колокола» («Фальстаф»). Еще раздел — детективные картины, среди них дух захватывающая «Печать зла». И наконец — именно наконец, малоизвестные телевизионные фильмы, которые режиссер поставил в последние 15—20 лет своей жизни.

Но, по существу, все это — один «раздел»: автор-то был один и, за малым вычетом, самому себе равновелик. Давно знакомое единство в творчестве большого художника: и эпопеи, и безделки. Рискну утверждать: у Уэллса нет безделок. Все огромно. (Повторяю, нам почти ничего не известно о его последних вещах.) Именно об этом — объединяющем весь его творческий путь начале — раздумываешь сейчас.

Однако спросим себя: является ли фильм об издателе Кейне лучшим на все времена? Понятна бессмысленность самого вопроса. А является ли «Гамлет» лучшим драматическим... и так далее? Что ж тогда делать с «Царем Эдипом», с «Фуэнте Овехуна», с «Ревизором»?

Когда-то давно недалекий троянский юноша отдал яблоко одной из трех прекрасных богинь. Результаты известны. Сдается мне, что и целого мешка яблок могло бы не хватить, если начать одаривать все созданные за 90 (а точнее, за 70) лет первостатейные шедевры экрана. Им, этим шедеврам, не о чем спорить друг с другом...

В 1941 году молодой режиссер театра и еще только входившего в жизнь радиовещания Орсон Уэллс получил от фирмы «Меркурий» предложение поставить фильм. Как ни странно, поводом для привлечения театрального режиссера в кино стала не его известность по сцене, не творческие успехи, а нечто почти обратное: небывало громкий скандал, вызванный радиоинсценировкой, осуществленной Уэллсом. История эта широко известна. Тем не менее повторю ее вкратце еще раз — уж очень она характерна. Для художника, всегда искавшего неожиданные решения. Для человека, наделенного богатой фантазией.

В один из октябрьских дней 1938 года жители Нью-Йорка услышали по радио странное и тревожное сообщение. Чей-то панически звучавший голос извещал слушателей, что к Земле из космоса приближаются инопланетяне — с намерениями, без сомнения, враждебными. В самом крупном городе одной из самых просвещенных стран мира началась массовая истерия. Перепуганные насмерть люди звонили в полицию, в редакции газет, выбегали с наспех собранными пожитками на улицу, мчались в автомобилях сами не зная куда... Говорят, были даже случаи самоубийств! Вскоре, однако, выяснилось, что невероятное сообщение, взбудоражившее Нью-Йорк, было всего лишь рекламным анонсом радиоспектакля, который подготовил Орсон Уэллс по мотивам романа своего знаменитого однофамильца «Война миров». Странно, что автора передачи не линчевали! Больше того: скандальная популярность обеспечила ему в конце концов контракт с кинофирмой.

Так началась кинематографическая карьера Орсона Уэллса. Так появился на свет «Гражданин Кейн».

«Гражданин Кейн» действительно не имеет себе равных: трудно найти, с чем он схож. Прежде всего, это настоящая свистопляска кадров. Действие ленты развивается отнюдь не в строгой последовательности, завещанной нам еще греками. Смешиваются начало, середина, конец. Монтажные кадры не вытекают один из другого: они как бы взрываются, возникая и исчезая. Только поостережемся называть это изобретением Орсона Уэллса. Подобные скачки — не

только во времени — кинематограф демонстрировал, начиная с 1916 года. В фильме Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость». В картине Всеволода Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга».

Некоторые историки кино склонны приписывать Уэллсу — как первооткрывателю — и глубинную мизансцену, и применение потолков в декорации (чего в свое время в кино не делали). Увы, глубинную композицию кадра можно найти в фильмах Михаила Ромма 30-х годов, а эти самые потолки строили и снимали режиссер Ромм, художник Шпинель и оператор Волчек до «Гражданина Кейна»...

Формальное богатство фильмов Уэллса, их новаторство (не обязательно на уровне первооткрытия), особая выразительность их пластики (был у режиссера изумительный оператор Грегг Толанд) неоспоримы, этого со счетов не сбросишь. Однако сказать сейчас хочется о другом.

Напомню фабулу «Гражданина Кейна» (перевод сценария был опубликован у нас в издательстве «Искусство» в 1960 году).

...Умирает мультимиллионер, владелец гигантской газетно-журнальной «империи». Перед смертью он прошептал одно только слово (по-русски — два): «Бутон розы!..» Репортер кинохроники Томпсон берется выяснить, что значили эти последние слова из уст Чарлза Фостера Кейна, шестого по богатству человека Америки. Томпсон читает главы неопубликованных мемуаров покойного опекуна Кейна, Тэтчера; встречается с другом юности газетного магната, с его второй женой, с дворецким. Действие все время возвращается вспять: мы видим Кейна и мальчиком, и юношей, и взрослым мужчиной в расцвете сил, и стариком на закате жизни. В итоге мы узнаем, что «бутон розы» — всего лишь торговый знак фирмы, изготовлявшей детские санки, какие были когда-то у маленького Кейна. И еще мы узнаем самого Кейна — каким он был на самом деле. Добытая Томпсоном правда, образ незаурядного человека, которому, казалось бы, все удалось и который тем не менее вынужден был признать перед самим собой на пороге смерти крушение собственных иллюзий, тщетность всех невероятных усилий, предпринятых им для достижения честолюбивых целей,— вот что составляет содержание этой первой и, наверное, лучшей картины Уэллса.

Орсон Уэллс-актер создает подлинно великолепный образ своего героя: он одинаково достоверен и в роли молодого Кейна, и в гриме старика пугающей внешности — кандидата на тот свет. И все же актерского дарования Уэллса мне хочется сейчас коснуться только в связи с главной темой.

Тема эта — Уэллс и время.

Конец XIX века, первые телефоны, первые «моторы» — и сшибающиеся в смертельной схватке конные рыцари с пиками. Злодеяния феодалов в древней Шотландии — и избирательная чехарда в штате Калифорния. Ведь это не одно и то же время!

Одно.

Биография Уэллса сама по себе необычайна. В полном смысле слова вундеркинд, чудо-дитя, он научился читать чуть ли не в колыбели, в шесть или семь лет знал наизусть многие пьесы Шекспира, отроком пытался их ставить.

Шекспир... Не случайно с ним связано многое не только в творчестве художника, но и в его жизни (телевидение — последнее пристанище Орсона Уэллса — не городок ли это Стратфорд-на-Эвоне, куда когда-то внезапно удалился автор «Зимней сказки»?).

Часто указывают: Кейн — шекспировский герой. Необузданный и целеустремленный (властвовать!). Эгоист, жестокий эгоист, какого не найти и в литературе. И — нежный, заботливый любовник. Паяц, он похож на цирко-

вого клоуна, когда крушит вещи в своем роскошном доме. И романтик sui generis (в своем роде, своеобразный).

Напомню, что «Гражданин Кейн» появился в 1941 году. Мы часто ставим рядом: нацизм — Гитлер. Но что такое Гитлер для Истории? Сам по себе — фигура случайная. Но закономерно порожденная обществом, начинавшим складываться еще при жизни Уильяма Шекспира.

Надо ли удивляться тому, что еще существует это общество, еще поражает многим? Эпоха феодализма длилась примерно десять столетий...

Наследники Маркса, современники (или почти современники) Ленина, люди моего поколения не всегда могут себе представить, как же может продолжаться этот строй, это явное отрицание всего, что принесли с собой Томас Мор и Шекспир. С другой стороны, многие на Западе настаивают — вопреки очевидности — на непреходящести этого строя. Но если этот порядок породил Гитлера, принес в мир угрозу ядерного уничтожения, можно ли не видеть, что дни его сочтены. Только — увы! — не завтра исчезнут все кейны с их бессмысленными замками и безмерными амбициями...

Искать хорошего в плохом... Это правило знал еще Шекспир. Знал его и Уэллс. Не потому ли Кейн — «гражданин»? (Конечно, слово «гражданин» здесь — издевка, отрицание: Кейн именно «не гражданин», не «citoyen» из «Марсельезы», это понятно.) Уэллс умел изображать негодяев и без малейшего признака «хорошести». Таков его инспектор Куинлен из «Печати зла», к примеру. Но даже отчасти романтизируя Кейна, делая его в чем-то обаятельным, Уэллс, подобно своим великим предшественникам в литературе XIX века (Гоголь, Золя), никогда не упускал из виду главную истину. Верно, Кейн — не исчадие ада, точнее, не только это в нем есть. Тем сильнее возникающее после «Кейна» ощущение неизбежности, необходимости освобождения мира от порядков вековой давности, теперь уже непереносимых.

Кейн, сколь бы благостно ни выглядел он в молодые годы (когда с юношеской энергией защищал интересы горожан, боролся с продажными дельцами),— хозяин, личность, не признающая никаких моральных запретов и не понимающая подлинной ценности бытия. И потому все, что он делает, к чему прикасается, неизбежно становится пошлым, никчемным: и опера, и грандиозная коллекция произведений искусства, и невиданный дворец Ксанаду, и даже аллигатор в домашнем бассейне. Дай такому Кейну полную власть — и лаборатории начнут работать над созданием всеуничтожающего сверхоружия. Уэллс с блестящей убедительностью показал, что зло, олицетворяемое Кейном,— не в характере отдельной личности, а в природе выдвинувшего ее общественного строя.

Это понимание социальной природы зла не было для Уэллса случайным, что наглядно доказывают и другие его произведения. Пускай «Великолепные Эмберсоны» слабее «Кейна» (не по режиссуре, не по игре актеров, а по сценарному замыслу). Но дыхание той же нелепости, той же нежизнеспособности буржуазного строя есть и в этой картине.

И вновь о Шекспире. В сборнике статей о творчестве Орсона Уэллса, выпущенном десять лет назад издательством «Искусство», С. И. Юткевич вспоминает, каким разочарованием для поклонников уэллсовских «Макбета» и «Отелло» был показанный на Каннском кинофестивале 1966 года фильм о Фальстафе («Полуночные колокола»). И вправду, лента эта представляется менее совершенной, чем свободно трактующие первоисточники, энергично сделанные картины о честолюбивом шотландце

и доверчивом мавре. Нет, ее не назовешь слабой: Уэллс и здесь демонстрирует виртуозную режиссуру, прекрасное владение монтажом, великолепна игра актеров (имена-то какие — Джон Гилгуд, Маргарет Розерфорд!).

А все-таки почему ощущение если не провала, то «ошибки» приходит, когда смотришь фильм?

Ответ, который я собираюсь дать, на неоспоримость не претендует. Но — попробую...

Известно замечательное высказывание Энгельса о «фальстафовском фоне». Наверное, перевод точен: речь идет о фоне, то есть о чем-то непервостепенном, отдаленном. Но ведь фигуру Фальстафа и Энгельс, и его друг Маркс считали изумительной. (А Чаплин находил, что Фальстаф — это разжиревший Гамлет.)

Орсон Уэллс выводит Фальстафа на авансцену. Собственно, именно о Фальстафе — весь фильм. Распри между королем и мятежниками занимают на экране значительно меньше места, чем в шекспировской хронике. Начинается картина сценой с «толстым рыцарем», кончается — реляцией о его смерти. Обрамление.

В фильме (как и в исторической хронике) ни принц, ни прочие не жалеют слов, чтобы йзмерзавить сэра Джона. Самая мягкая из характеристик — «куль сала». Фальстаф Уэллса и впрямь толст. Точнее — плотен.

Уильям Шекспир не следовал правилу, завещанному нам древними римлянами,— «Знай меру». Какое там! «Лир»: сестра хочет убить сестру, благородному человеку выкалывают глаза. О Макбете, о Ричарде III и говорить нечего: монбланы злодейств.

Вероятно, сэр Джон не был равен Калибану: не сущий гад, не отвратительная каракатица. Но — поблизости.

Другого и быть не могло. Фальстаф — та сама изнанка рыцарства, которая лучше выражает его суть, чем победа при Азенкуре. Мы говорим: Прекрасная Дама, Лоэнгрин, идеальные девицы из Домреми — и представляем себе нечто такое возвышенное... Но, столкнувшись с рыцарями из Европы, сарацины были прежде всего потрясены их крайней нечистоплотностью.

Уэллс сознательно снял «ореол вшивости» (выражение может показаться неблаговонным, но что такое Фальстаф, как не паразит?): его Фальстаф внешне благообразен и — в это трудно поверить — совсем не смешон. Заметим, что у Шекспира вся суть — в умном, скажем больше, философском поведении сэра Джона. Фальстаф — подонок, но не это в нем главное. По-своему он подлинный человек, человек разума, презирающий глупость, которую высмеял великий Эразм. Рыцарь, он знает, что война бесчеловечна, до омерзения нелепа. Но он сумел не превратиться в нечто смрадное. Не отрекся от радостей жизни. И не лицемерен насквозь. Потому его и убивает поступок вчерашнего друга, короля Генриха V.

Вот странность, о которой стоит поговорить. Орсон Уэллс пришел в кинематограф из театра. В многочисленных статьях по поводу его смерти подчеркивается, что творчество Уэллса — вершина именно кинематографического мастерства. В одном из попавшихся мне очерков утверждалось даже, что в киноискусстве было всего пять великих: Люмьер, открывший миру технический принцип; Мельес, открывший поэзию нового искусства; Гриффит, поднявший кино до высот литературы; Эйзенштейн, с которым в кинематограф пришли философия, интеллектуальность. Пятый — Орсон Уэллс. Он довел до совершенства решительно все стороны процесса: повествование, актерское мастерство, способы съемки, монтаж. Не знаю, стоит ли заниматься подобными пре-

увеличениями. Хотя одно несомненно: во всем, что делал Орсон Уэллс в кино, он шел своим путем и достиг многого. А кинематографический Олимп оскудел бы и без Чаплина, и без Пудовкина, и без Феллини, и без Куросавы. Но дело в другом.

Было бы крайним неуважением к создателю «Гражданина Кейна» отказаться от взыскательности при анализе его работ. Едва ли стоит искать у Данте юмористических фантасмагорий Рабле. Сила Уэллса, новаторская, высокопрофессиональная, несомненна. Именно поэтому я позволяю себе еретически думать, что, придя в кино из театра, Уэллс (может быть, и не желая того) принес в кино театр. Отошедший от театра в «Кейне» и даже в «Отелло», он был отчасти побежден все тем же театром. Для меня это очевидно. В «Полуночных колоколах» и актеры играют точно, и мечи ударяются один о другой со звоном, и кони вздымаются на дыбы. Но все это возможно и на сцене. А надо бы (никому не навязываю своего мнения), чтобы «фальстафовский фон», как ему и положено, вылез вперед — со всем его шумом, гамом и грязью. Именно об этом писал Энгельс, упоминая побирающихся королей, пьяных ландскнехтов, оголтелую Тридцатилетнюю войну...

Сказанное сейчас — не в умаление создателя «Полуночных колоколов». Просто нужно более или менее верно расставлять все по местам.

Место актера, режиссера, мыслителя Орсона Уэллса — очень высокое место. В подобных случаях полагается говорить: мир и искусство потеряли бесконечно много с его уходом. Но не лучшее ли доказательство его гуманистического таланта — поражение, которое довелось ему потерпеть от кейнов: на добрых полтора десятилетия великолепный художник был словно выброшен на задворки. В мире куинленов иначе вряд ли могло случиться.

Только по окончательному счету ничего у кейнов не получится: имя Орсона Уэллса останется, его фильмы будут смотреть, их будут изучать тысячи кинематографистов, чтобы все дальше и выше вести великое искусство экрана.

Синерама

АРГЕНТИНА. В интервью кубинской газете «Гранма» Хорхе Вентура, генеральный секретарь профсоюза работников кинопромышленности, сказал, что в задачи этой организации входит поиск наиболее эффективных путей сближения национального кино с миллионами латиноамериканских зрителей. «В нашей стране,— продолжал Вентура, — только 8,5 процента экранного времени принадлежит аргентинским фильмам, дающим 18,7 процента от общих сборов. Правда, настоящего контроля за количеством зрителей, предпочитающих отечественные картины, нет: владельцы кинотеатров занижают цифры посещаемости в целях собственной выгоды, так как 10 процентов прибыли они должны по закону отчислять в фонд Национального института кинематографии, субсидирующего постановки аргентинских режиссеров».

В настоящее время фильмы американского производства составляют 45—50 процентов в аргентинском прокате и примерно 25 процентов приходится на картины производства стран «Общего рынка».

Что касается телевидения, то, согласно действующему законодательству, аргентинские ленты спустя два года после выпуска могут быть показаны на телеэкране, однако так случается далеко не всегда. Например, в прошлом году была начата демонстрация цикла картин выдающихся аргентинских режиссеров. Цикл этот имел огромный успех, но владельцы другого телеканала, видя, что у них отбирают зрителей, в те же самые вечерние часы стали передавать программу под названием «Выдающиеся достижения американского кино», куда включили действительно лучшие фильмы, сделанные в США в разные годы. Таким образом создалась ситуация ненужной конкуренции...

«Но так или иначе,— заключил свое сообщение Хорхе Вентура,— если не в коммерческих кинотеатрах, то в залах профсоюзов и в киноклубах мы обязаны завоевывать экранное пространство для латиноамериканского кино».

●

Необычайно широкий общественный резонанс вызвал в Аргентине фильм «Официальная история»; к концу 1985 года его просмотрело более миллиона зрителей (цифра значительная для страны с населением около 30 миллионов человек); с успехом демонстрировался он и на международных кинофестивалях (советские зрители имели возможность познакомиться с «Официальной историей» на Неделе аргентинского кино в СССР).

«Официальная история» — одна из первых картин, затрагивающих острую политическую проблему, открыто говорить о которой было невозможно в годы военной диктатуры, установившейся в Аргентине после переворота 1976 года и просуществовавшей шесть лет. Фильм режиссера Луиса Пуэнсо и сценаристки Аиды Бортник рассказывает о детях исчезнувших родителей. «Исчезнувшими» в Латинской Америке называют людей, ставших жертвами фашистских диктатур. В период правления реакционной военщины в Аргентине в результате репрессий и тайных убийств исчезло 30 тысяч человек; многих политических противников режима хватали вместе с маленькими детьми, в закрытые тюремные центры привозили беременных женщин — и судьбой новорожденных распоряжались те же самые каратели, которые вершили расправу над родителями. Впоследствии часть этих детей взяли на воспитание в бездетные семьи, что навсегда лишило ребенка возможности узнать своих настоящих родителей и настоящее имя. После падения военной диктатуры в стране развернулось движение, участники которого требовали организовать поиски «потерявшихся» детей и возвратить их родственникам. В «Официальной истории» есть и документальные эпизоды, например «манифестация бабушек» — мы видим пожилых женщин, которые несут фотографии погибших сыновей и дочерей.

Однако в целом фильм Луиса Пуэнсо сделан в жанре психологической драмы. В центре повествования — история одной семейной пары. Муж, Роберто,— служащий некоей транснациональной компании, человек вполне обеспеченный. Жена, сорокалетняя Алисия,— преподавательница истории. Супруги не могут иметь детей и удочеряют маленькую девочку Габи.

В главных ролях выступили известный аргентинский актер Эктор Альтерио и актриса Норма Алеандро (за участие в «Официальной истории» Алеандро получила приз Каннского фестиваля). Действие фильма развивается неспешно, авторы посте-

пенно подводят зрителя к главной коллизии — к осознанию Алисией мучительной для нее истины. Ведь ее любимая Габи является дочерью исчезнувших родителей...

В процессе долгого и болезненного прозрения героини, привыкшей следовать нормам официальной морали, меняются ее взгляды и на собственную семейную жизнь, и на свою профессиональную деятельность, на принятые методы преподавания истории в колледже, где ученикам внушаются далеко не во всем верные представления о прошлом.

Как справедливо отмечала национальная критика, в момент, когда восстанавливается демократия и аргентинский народ предъявляет счет своим палачам, работа Луиса Пуэнсо «Официальная история» воспринимается и как очень ответственный политический поступок, и как предупреждение на будущее...

Т. Ветрова

БОЛГАРИЯ. Сравнительно недавно Москву посетила молодежная делегация Союза кинематографистов НРБ: режиссеры - документалисты Васил Шопов, Иван Цибулко и кинокритик, редактор киностудии «Бояна» Кристина Стоянова.

Кинопрограмма, предложенная болгарскими гостями вниманию советских коллег, была разнообразной: она включала две документальные, две мультипликационные ленты и полнометражный игровой фильм. Сближало все эти работы стремление молодых кинематографистов по-новому взглянуть на мир, дать правдивый анализ окружающей действительности.

По документальной картине Васила Шопова «Эйнштейн. Несколько фотографий и писем» видно, что автора волновали не просто факты биографии гениального человека: Эйнштейн для создателя фильма — своего рода символ, средоточие проблем и конфликтов современности. Вот почему главной темой этой небольшой ленты становится разговор о судьбах нашей цивилизации, об ответственности людей за мир, в котором они живут.

Иван Цибулко в своей документальной работе «Дом» стремится объективно и с искренней заинтересованностью разобраться в природе сложных взаимоотношений между представителями двух поколений. По форме фильм представляет собой серию монологов отца и сына, которые перестали понимать друг друга. Объектив камеры запечатлел исповеди людей, чьи взгляды на жизнь различны, порой полярны. При этом каждый из них ни в чем не желает уступить другому. И хотя режиссер не предлагает ни готового решения конфликта, ни моральной сентенции под занавес, авторская позиция обнаруживает себя со всей определенностью. Создатели ленты ведут рассказ о том, что объединяет героев как людей одной семьи, одного корня.

Мультипликационные картины («Вера в силу кулака» Витко Боянова и «Сказка о дороге» Анри Кулева) отмечены фантазией, поиском, самобытностью. Необычный монтаж, сочетающий игровые и рисованные эпизоды, рапид и замедленная съемка — все это органично входит в мир мультипликации, которая обращается к исследованию реального мира. Озорной язык, юмор не мешают серьезным раздумьям о месте человека в жизни, его взаимоотношениях с другими людьми, с природой.

Художественный фильм «Память» режиссера Дочо Боджакова повествует о первых послевоенных годах в Болгарии. Картина глубоко психологична, она исследует сложнейшую гамму чувств и переживаний человека. ...У Елены (Катя Паскалева), героини картины, пропал сын-подпольщик. Мать уверена, что его предали; она даже видела предателя и готова разыскать его, чтобы покарать. Справедливая ненависть становится движущей силой всех поступков этой женщины, но в какой-то момент Елена начинает понимать, что такая жизнь — это тоже предательство. Предательство высоких идеалов, за которые погиб ее сын. И тогда она отказывается от мести...

Встречи в Москве с «молодым кино» Болгарии убеждают: новое поколение болгарских кинематографистов, обращаясь к проблемам, волнующим современников, стремится при этом найти особую интонацию в диалоге со зрителем.

А. Киселев

ГДР. «По ночам я не могу спать от всех этих идей века... Я ищу истину всюду, где только надеюсь найти хоть тень ее... Я томлюсь в поисках великой мысли, которая очистит от мути то, что бродит в моей душе и превратит жар в яркое пламя». Эти страстные слова — из письма, которое отправил своим друзьям восемнадцатилетний Фридрих Энгельс в 1839 году. Юности выдающегося революционера и ученого, одного из основоположников научного коммунизма посвящен новый фильм режиссера Петера Векверта «Полет сокола», снятый для телевидения.

Картина, поставленная по мотивам романа Вальтера Баумерта «Взгляни на Землю», рассказывает о некоторых эпизодах из жизни Энгельса в Бремене и Берлине в 1838—1842 годах. По словам автора книги (он же выступает в качестве сценариста), роман и снятый по нему фильм — не документированная биография, но и не плод чистого вымысла. В свое время писатель собрал практически все сохранившиеся факты об этом периоде жизни Фридриха Энгельса. Они послужили достоверной основой исторического повествования и в то же время стимулировали творческую фантазию литератора; книга, вышедшая в 1981 году в издательстве «Нойес лебен», вызвала огромный интерес читателей.

Фильм Баумерта и Векверта, пишет орган ЦК СЕПГ газета «Нойес Дойчланд», повествует о том, как в течение нескольких лет тихий и набожный сын фабриканта превратился в убежденного материалиста, человека с развитым социально-критическим сознанием.

Завершает экранный рассказ символическая сцена встречи Энгельса со своим будущим другом и соратником по борьбе — Карлом Марксом.

Как сказал журналистам Петер Векверт, он и остальные авторы фильма стремились показать личность Энгельса во всем ее многообразии. Именно такая, реалистическая, далекая от идеализации трактовка образа этого замечательного человека, по мнению режиссера, должна вызвать интерес и понимание современных зрителей, прежде всего молодежи.

В «Полете сокола» заняты как известные, так и начинающие исполнители из ГДР, Венгрии, Чехословакии. На роль Фридриха Энгельса был приглашен студент Берлинской высшей школы актерского мастерства имени Эрнста Буша Дирк Вегер.

Н. Кукушкин

«Полет сокола»

ИНДИЯ. Всеиндийское телевидение начинает успешно конкурировать с коммерческим кинематографом, сфера влияния «малого экрана» постепенно расширяется. Если в 1984 году в Индии действовало 140 телевизионных центров и ретрансляционных станций, передачи которых могли принимать 19 процентов населения страны, то уже год спустя в результате запуска первого из двух спутников телесвязи системы «Инсат» почти 70 процентов индийских зрителей получили возможность смотреть телевизор. Согласно седьмому пятилетнему плану в ближайшие годы количество телевизионных приемников увеличится в шесть раз и достигнет 30 миллионов. В различных штатах страны планируется открыть телецентры, передающие программы на языках народов, населяющих Индию.

Сейчас значительную часть времени телевидение отдает отечественным кинолентам выпуска прошлых лет и музыкальным ревю типа «Читрахар», в которых собраны популярные песни из индийских фильмов. Немалое место в телепрограммах зани-

мают также сериалы — развлекательно - приключенческие («Раджини», «Карамчанд») и социально-воспитательные («Мы сами», «Вот такая жизнь», «Семья», «Зеркало» и другие). По ТВ демонстрируются и художественные телефильмы, в создании которых принимают активное участие такие известные режиссеры, как Басу Чаттерджи, Сатьяджит Рей, Мринал Сен, Шьям Бенегал. Не так давно Рей экранизировал рассказ Премчанда «Избавление», а Сен поставил телефильм «Автопортрет». Сандип Рей собирается снимать телесериал по лучшим рассказам бенгальских писателей; среди них и рассказы, написанные его отцом, Сатьяджитом Реем. В постановке будут заняты Виктор Беннерджи, Ом Пури, Насируддин Шах, Шабана Азми, Смита Патиль и другие ведущие актеры индийского кино. Другой сериал «Тринадцать страниц» (о великих женщинах Индии) ставит Киран Шантарам, в главной роли снимается Хема Малини. Молодой режиссер Пракаш Джха подготовил для ТВ серию передач о традициях индийского классического танца. Деятели коммерческого кинематографа тоже начали подключаться к постановке многосерийных телефильмов. Так, Б. Р. Чопра задумал сериал из 200 (!) фильмов по древнеиндийскому эпосу «Махабхарата», а Рамананд Сагар — экранизацию «Рамаяны».

Министерство информации и радиовещания Индии рекомендовало работникам телевидения перенести на экран популярные произведения известных писателей страны. Недавно руководитель этого ведомства Гадгил объявил о том, что принято решение снимать телесериал по книге Джавахарлала Неру «Открытие Индии». Будет создана серия передач, рассказывающих о двухвековой борьбе индийского народа за независимость.

●

В ночь со 2 на 3 декабря 1984 года в результате утечки ядовитого газа на заводе американского химического концерна «Юнион карбайд» в Бхопале (столица штата Мадхья Прадеш) погибли более двух с половиной тысяч человек и свыше пятидесяти тысяч получили сильные отравления.

Страшной катастрофе, которую называют «второй Хиросимой», посвящен документальный фильм «Бхопал в мире без будущего» режиссеров Тапана Бошу, Сухасини Мулея и Салима Секха.

Во вступительных кадрах ленты камера панорамирует по массивным корпусам химического комбината, по штабелям трупов, уложенных для погребальных костров. Ведущий (Насируддин Шах) рассказывает о подробностях трагической ночи. Следом идут интервью с жертвами отравления. С гневом, ужасом и болью говорят о постигшем их горе мужчины и женщины, обитатели жалких лачуг близ заводских стен.

Представители местных властей рассказывают в картине о мерах по оказанию помощи пострадавшим. Создатели фильма встречались также с ведущими токсикологами, которые задолго до трагедии требовали от администрации завода обратить внимание на недопустимое загрязнение окружающей среды, на ненадежность системы хранения сырья, используемого для производства пестицидов и химических удобрений.

Таким образом, авторы ленты подводят зрителя к выводу, согласно которому не роковая случайность, а преступная безответственность хозяев большого бизнеса явилась причиной аварии в Бхопале.

Ю. Корчагов

ИТАЛИЯ. Маурицио Понци известен советским зрителям по картине «О мадонна, какая тишина сегодня вечером!», с успехом демонстрировавшейся на XIII Московском международном кинофестивале. Популярность у себя в стране Понци завоевал лентами «Я, Кьяра и Скуро» и «Я доволен». По результатам опросов, проведенных в Италии, они вошли в число лучших фильмов национального производства 1983 года.

В последнем фильме Маурицио Понци «Что-то белокурое» (сценарий написан режиссером в соавторстве с Франко Феррини и Джанни Меноном) в главных ролях выступили София Лорен и ее десятилетний сын Эдуардо. Сюжетную основу картины составляет путешествие матери с почти ослепшим ребенком чуть ли не через всю Италию в Швейцарию, где мальчику должны сделать операцию. Встречи с различными людьми во время поездки выявляют спектр человеческих взаимоотношений в буржуазном мире. Аврора, так зовут героиню Лорен,— одинокая женщина, бывшая горничная, затем — водитель такси; собрать деньги на операцию ей было необычайно сложно...

На первый взгляд фильм завершается счастливо: врачи возвратили зрение сыну Авроры. Однако этот финал несет на себе заметный отпечаток горечи — слишком много страданий выпало на долю героев ленты. «Чем больше соприкасаешься с этим миром, тем меньше он внушает надежды», — так комментирует свою картину Маурицио Понци.

В беседе с корреспондентом газеты «Унита» режиссер поделился новыми замыслами: Понци собирается, в частности, показать одну из социальных язв современной Италии — наркоманию — в картине «Серьезные намерения». Свидетельства о деятельности общества по борьбе с этим страшным злом, собранные двумя журналистами — Роберто Асурри и Делла Гуррадо, — составили книгу, которая и явилась основой сценария, написанного Маурицио Понци вместе с Франко Феррини. «Это будет фильм о вере в жизнь, о возрождении к жизни, о тех ценностях, ради которых стоит жить», — говорит Понци.

В отличие от нашумевшей ленты Клаудио Калигари «Ядовитая любовь» (см. «ИК» 1984, № 12), в «Серьезных намерениях» режиссер думает обойтись без натуралистических эпизодов; всех персонажей, кроме одного, сыграют актеры-непрофессионалы, а на роль руководителя общества по борьбе с наркоманией Понци собирается пригласить Марчелло Мастроянни или английского актера Энтони Хопкинса.

Л. Зиман

РУМЫНИЯ. «Объяснение в любви» — новый фильм режиссера Николае Коржоса — румынская критика оценивает как интересную попытку исследовать актуальные проблемы, встающие сегодня перед школой, семьей и обществом, занятыми воспитанием подрастающего поколения. В центре картины, поставленной по сценарию дебютанта Джордже Шову, — исполненная тонкого лиризма и нежности история первой любви, первого настоящего чувства, связывающего юных героев.

Глубоко проникая в психологию подростков, авторы фильма на примере их взаимоотношений ставят важные вопросы о взаимной ответственности каждого человека и общества, о долге и совести, о выборе пути, о призвании и профессии. Наблюдая своих героев во время «последних каникул отрочества» — в лето экзаменов на аттестат зрелости, — Николае Коржос стремится правдиво воссоздать атмосферу жизни лицея, рассказать о том, что волнует и учеников и их наставников. Уроки и перемены с их происшествиями и драмами, забавами и розыгрышами, родители — мудрые друзья и родители, не сумевшие обрести подлинную близость со своими детьми, ссоры и примирения — весь круг проблем «школьного фильма» рассматривается авторами в контексте размышлений о том, что ждет молодого человека за порогом школы, в самостоятельной жизни.

Адресуя свою ленту широкой, не только подростковой аудитории, режиссер, по его признанию, обращается к взрослым с призывом «внимательнее вглядываться в мир отрочества, подходить к нему с бóльшим пониманием и любовью». По отзывам прессы, именно эти чувства, руководившие создателями картины, позволили им сделать фильм правдивый, искренний и свежий.

Успех «Объяснения в любви» у зрителя в значительной степени заслуга и молодого оператора Дору Митрана, и, конечно же, исполнителей главных ролей. Блестящим открытием румынского кино называют начинающую актрису Теодору Мареш, которая сыграла героиню картины.

Н. Сканави

ФРГ. «Космической робинзонадой», «научно-фантастической повестью о дружбе» называет западногерманская печать новую ленту известного режиссера Вольфганга Петерсена «Любимый враг». Действие фильма происходит в 2085 году, и начинается он эпизодами космических сражений между землянами и напавшими на них инопланетными пришельцами. В разгар одного из сражений звездолет землянина Дэвиджа терпит аварию, и он вынужден совершить посадку на маленькой необитаемой планете. По воле случая там же оказывается и его злейший противник — Драк, существо, похожее на крупное пресмыкающееся. Между ними сразу вспыхивает ожесточенная борьба. Однако после долгой вражды и пройденных вместе испытаний Дэвидж и Драк — один на один на всеми забытой планете — поневоле сближаются. Бывшие заклятые враги начинают лучше понимать

друг друга, вдвоем преодолевать трудности; к концу картины они становятся настоящими друзьями...

Как и в лентах из цикла «Звездные войны», в фильме «Любимый враг» есть все атрибуты научно-фантастического боевика: сверхсовременные звездолеты, бороздящие бескрайние просторы вселенной; агрессивные инопланетяне и мужественные посланцы Земли, одерживающие над ними одну победу за другой. И все же картина Петерсена в корне отличается от подобного рода фильмов. В интервью западногерманскому журналу «Квик» режиссер заявил: «После первых двадцати минут я прекращаю шумный научно-фантастический «балаган» и начинаю спокойно излагать свою историю. Технические эффекты для меня лишь фон, но не сам фильм. Меня не устраивают американские космические боевики с обилием техники и акробатических трюков, за которыми теряется человек. Я хочу показать на экране прежде всего живых людей, их судьбы. Для этого я использую технику, а не наоборот».

Другое, еще более серьезное отличие картины «Любимый враг» от аналогичных голливудских состоит в том, что она ратует не за войну, не за кровавую расправу с теми, кто представляет иные взгляды, а за терпимость и взаимопонимание. «Главное содержание моего фильма, — считает режиссер, — рассказ о том, как удалось побороть глупость и пещерные предрассудки».

Как и некоторые другие западногерманские картины, например «Париж, Техас» Вима Вендерса, космическую повесть Вольфганга Петерсена в значительной мере финансировали американские заказчики, в данном случае — компания «20-й век—Фокс». По ее инициативе некоторые эпизоды ленты, прежде всего батальные, были сняты в «компьютерных», оснащенных новейшей техникой и электроникой студиях Голливуда. Остальные сцены Петерсен снял в ФРГ в павильонах мюнхенской кинофирмы «Бавария». Главные роли в фильме исполнили Дэннис Куэйд и негритянский актер Луи Госсет (в 1981 году он был удостоен премии «Оскар» за участие в картине «Офицер и джентльмен»). Для Госсета, играющего роль огромной рептилии, американские конструкторы изобрели специальную пластиковую маску, причудливо передающую мимику человеческого лица.

По мнению рецензентов, в своей гуманистической, антивоенной направленности «Любимый враг» перекликается с предыдущей крупной работой Петерсена — фильмом «Бесконечная история» (см.: «ИК», 1984, № 7). Это не понравилось заокеанским патронам. Однако у критиков фильм получил положительную оценку. «Кинолента «Любимый враг» — проблемный фильм. Вместо стрельбы лазерными лучами и демонстрации других космических военных игрушек режиссер показал процесс налаживания взаимоотношений между двумя враждующими сторонами», — пишет гамбургский еженедельник «Шпигель». Идею мирного сосуществования, взаимопо-

«Любимый враг» (ФРГ)

нимания и сотрудничества между приверженцами различных убеждений отмечает и западногерманская «Унзере цайт»: «Любимый враг»,— пишет газета,— воспринимается как призыв к примирению, как утверждение, что лучше узнавать друг друга, нежели друг с другом воевать. Картина Петерсена выигрывает в сравнении с фильмами, навязывающими иную точку зрения, такими, как «Рэмбо II» и ему подобные».

К. Никитин

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. «Слишком поздний полуденный отдых Фавна» — так называется новый фильм Веры Хитиловой, снятый на студии «Краткий фильм — Прага». В основе сюжета картины — один из рассказов недавно скончавшегося писателя, драматурга и режиссера Иржи Брдечки, по книге и театральной пьесе которого Олдржих Липский когда-то поставил знаменитую пародию на ковбойские ленты — комедию «Лимонадный Джо». Хитилова позаимствовала у Брдечки основную драматическую коллизию и нескольких персонажей; в остальном же сценарий заметно отличается от литературного первоисточника.

В фильме рассказывается история человека, который легкомысленно распорядился своей жизнью, попусту растратив ее в любовных приключениях. Очутившись на критическом рубеже — в возрасте между пятьюдесятью и шестьюдесятью годами,— герой картины пытается подвести итоги пройденного пути, но похоже, что прошлое его ничему не научило и он по-прежнему не склонен ни к глубоким размышлениям, ни к зрелым поступкам. Как отмечают чехословацкие критики, позиция режиссера заявлена ясно: Хитилова отнюдь не симпатизирует престарелому донжуану, зло смеется над ним, а заодно побуждает зрителя к серьезным раздумьям о проблемах морали, чести, человеческого достоинства.

И. Обутин

●

Десять лет назад режиссер и сценарист Ярослав Балик снял фильм, в котором как бы подытожил свои кинематографические поиски на материале схожих проблем. Давняя его картина «В каждой комнате — женщина» знакомила зрителей с галереей женских характеров, самых разных женских типов. Сегодня Балик вновь вернулся к исследованию психологии представительницы прекрасного пола: «Эксперимент «Эва» — фильм о молодой учительнице, выпускнице педагогического института, о тех трудностях, которые ждут ее на пути овладения профессией. Жизнь ежедневно ставит перед начинающим педагогом неожиданные проблемы, каждый из ее учеников оказывается непредсказуемым, сложным. Но именно потому — интересным.

Не все складывается легко во взаимоотношениях Эвы с коллегами: принципиальная, требовательная к себе и к другим «дебютантка» не проходит мимо недостатков, которые видит в гимназии. Чехословацкая критика отмечает, что новая лента Ярослава Балика не грешит морализаторством — режиссер стремится говорить о серьезном с юмором, без нажима. Внимательный зритель не может не уловить главную мысль картины, призывающей до конца преодолеть противоречия между словом и делом.

Роль героини фильма сыграла молодая польская актриса Магда Волейко.

Н. Дубенская

Лучше знать друг друга

Гости редакции

В соответствии с программой сотрудничества в области культуры, науки и образования между Советским Союзом и Швецией в нашей стране состоялась Неделя шведских фильмов, организованная Госкино СССР и Шведским киноинститутом. Зрители Москвы, Ленинграда, Риги познакомились с последними работами таких известных режиссеров, как Бу Видерберг, Стиг Бьёркман, Аллан Эдвал, Ян Троэль, чьи ленты получили признание на родине кинематографистов и за ее пределами. Программа Недели включала картины «Человек с Майорки», «За жалюзи», «Оке и его мир», «Полет орла», а также два фильма, адресованных главным образом детской аудитории («Роня — дочь разбойника», «Расмус и бродяга»).

Для участия в Неделе в СССР прибыла делегация кинематографистов во главе с художественным директором Шведского киноинститута Бенгтом Фошлундом. Фошлунд и его коллеги Стиг Бьёркман и Аллан Эдвал посетили редакцию журнала «Искусство кино», рассказали нашим сотрудникам, авторскому активу о современном состоянии национального кинематографа Швеции, о творческих планах известных шведских режиссеров. «Нынешняя ситуация внушает нам некоторую надежду, — сказал Фошлунд.— В производстве находится сейчас бóльшее число фильмов, чем в предыдущие годы; примерно на пять процентов увеличилось число зрителей, которые приходят в кинотеатр, чтоб увидеть ленты, сделанные дома, в Швеции. И еще один отрадный факт: активно работают сегодня многие крупные режиссеры, что дает нам основание рассчитывать на дальнейший рост зрительского интереса к отечественному кино-

Шведские кинематографисты Стиг Бьеркман, Бенгт Фошлунд и Аллан Эдвал в редакции «Искусства кино»

искусству. Кай Поллак закончил фильм, который называется «Люби меня»; Бу Видерберг экранизирует «Путь змеи по скале» Торгню Линдгрен — известный шведский роман XIX века; приступает к съемкам новой картины, посвящённой детям, Аллан Эдвал. Конечно, мы не закрываем глаза на трудности, тормозящие развитие шведского кино: главный источник их в том, что кинопроизводство в Швеции живет по законам коммерции, бизнеса».

Известный шведский актер и режиссер Аллан Эдвал, отвечая на вопросы, связанные с его новой работой, с его постоянным интересом к детскому кинематографу, пояснил: «Я не случайно обращаюсь к героям-детям и в своем предыдущем фильме «Оке и его мир», и в том, что я начинаю делать сейчас — экранизации популярной детской книги «Пираты с острова Мэлоран». Я уверен, что в мире детей действуют, в общем, те же законы, что и в большом мире, детская психология столь же сложна, как и психология взрослых, и проблемы, как правило, схожие. Только в детской среде эти проблемы обнаруживаются резче, с бóльшей очевидностью: дети естественнее, непосредственнее, и чувства проявляются у них в форме более открытой. Вот и в новой своей картине я буду рассказывать о таких общечеловеческих вещах, как стремление к справедливости, соперничество и терпимость, лидерство и готовность подчиниться. Хотелось бы, чтобы этот фильм был с интересом встречен и маленькими, и большими зрителями, ведь адрес моих картин — вся семья».

Много вопросов было задано режиссеру Стигу Бьёркману, которого мы знаем еще и как коллегу-критика: до недавнего времени он был главным редактором издающегося в Стокгольме кинематографического журнала «Чаплин». «Признаюсь, я почувствовал, что совмещать эти две профессии (редактора и режиссера.— *Н. З.*) — дело чрезвычайно трудное,— сказал Бьёркман.— Ведь приходится одновременно находиться и в самой сердцевине кинематографического процесса, и вне его, оценивая все как бы со стороны. Вообще проблема творчества, вопросы, связанные со спецификой труда художника, меня занимают давно. Об этом — моя последняя картина, показанная здесь, на Неделе. Называется она «За жалюзи» и рассказывает о сомнениях и муках писателя, который пишет роман, о его кризисе — творческом и человеческом. В фильме, как и в душе всякого художника, причудливо переплетаются фантазия и реальность, внешние события и внутренняя, глубоко субъективная их оценка. Многие зрители, да и критики не совсем верно поняли мой замысел и отнесли ленту к разряду детективов, поскольку там совершается убийство, к которому оказывается в какой-то степени причастным и герой (Олав Юзефсон). Но я стремился снять не детектив, а психологическую драму, сосредоточившись на центральной идее замысла: мне хотелось показать, что писатель проигрывает в той интриге, которую сам придумал, что жизнь оказывается гораздо неожиданнее, сложнее и трагичнее литературной модели. Сейчас я начал работать над совсем другим сценарием — это будет очень веселый фильм, комедия с элементами фарса».

Кинематограф Швеции невозможно представить себе без творчества Ингмара Бергмана. Отвечая на вопросы о его сегодняшней деятельности, наши гости рассказали, что семидесятилетний режиссер действительно не намерен больше снимать фильмы (может быть, только телевизионные), что он работает в театре, но к кино относится по-прежнему с самой горячей заинтересованностью. Бергман смотрит все фильмы скандинавских стран, все шведские картины, часто по нескольку раз, активно помогает своим коллегам во время съемок или монтажа, охотно дает им советы, оказывает материальную поддержку, предоставляет в их распоряжение свой кинотеатр. «Приезжая в Стокгольм,— смеясь, говорил Бенгт Фошлунд,— Бергман обычно загружает целый автобус лентами из нашей синематеки и везет их домой. Этой его страстью к кино мы недавно решили воспользоваться — теперь выдающийся мастер по нашей просьбе заодно делает пометки в специальном журнале, фиксируя состояние копий, хранящихся у нас».

В заключение встречи шведские кинематографисты высказали желание чаще видеть советские фильмы на экранах Швеции, что отвечает взаимным интересам наших народов, стремлению деятелей культуры двух стран лучше понять друг друга.

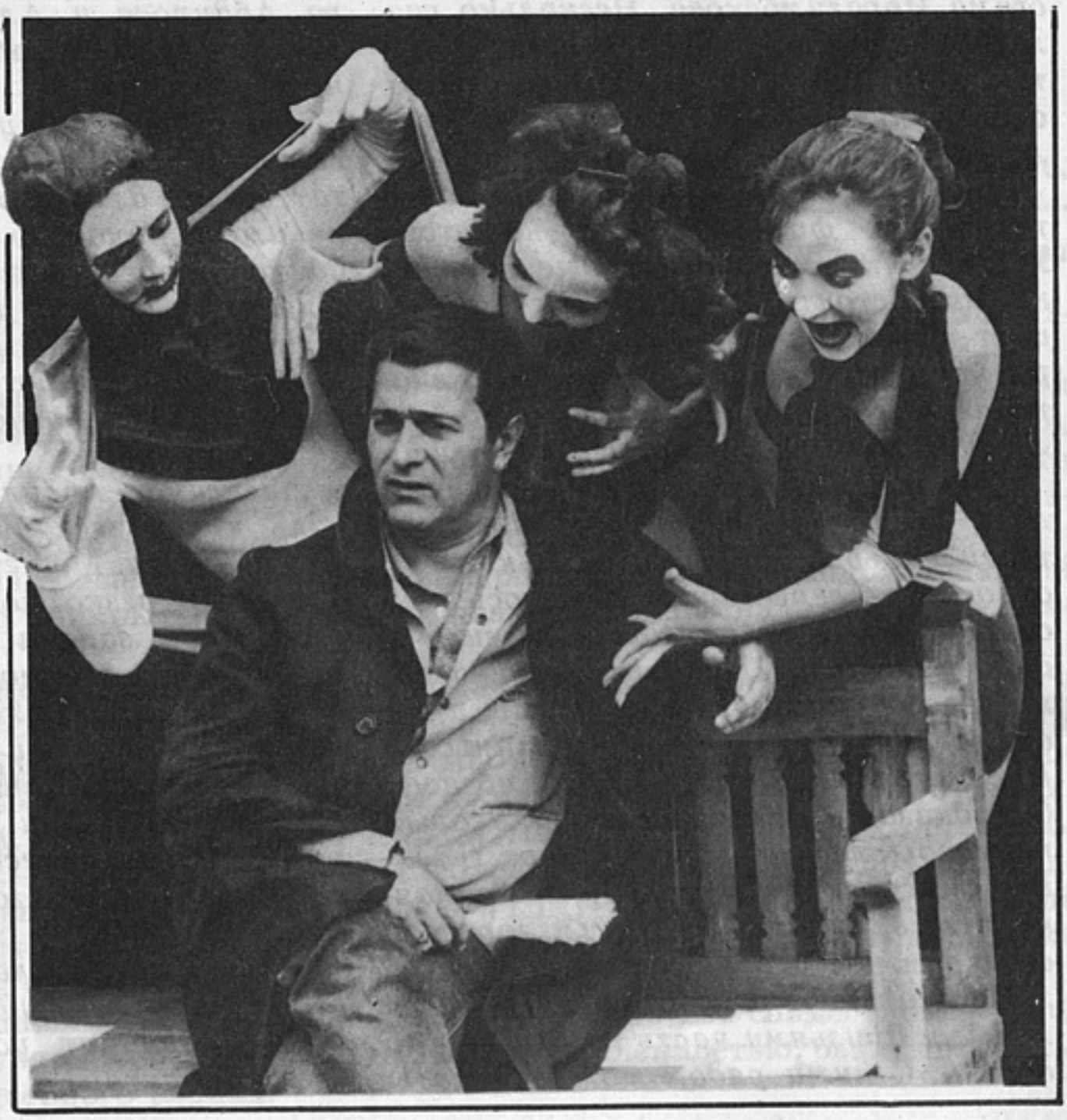
Н. Зархи

Сценарий

Рустам Ибрагимбеков

Рустам Ибрагимбеков — автор прозаических сборников, пьес, сценариев, по которым снято около двадцати фильмов, среди них: «В этом южном городе», «Белое солнце пустыни» (в соавторстве с В. Ежовым), «И тогда я сказал — нет...», «Допрос», «Парк» и другие. Заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР, лауреат Государственных премий СССР и Азербайджанской ССР и премии Ленинского комсомола.

Храни меня, мой талисман



Сценарий сценарием, а есть еще неуемная фантазия режиссера. Вот и здесь: Роман Балаян ввел в сюжет фильма пантомиму...

Олег Янковский

Вместо предисловия

В фильме «Храни меня, мой талисман» я играю роль литературоведа и журналиста. Когда мне доверили такое необычное и непривычное для меня дело — написать предисловие к сценарию моего товарища Рустама Ибрагимбекова, то прежде чем выразить свое мнение, я решил воспользоваться профессиональными методами своего героя. Я взял интервью у тех, с кем встречался на съемочной площадке. Итак, слово моим друзьям...

Роман Балаян. *Меня, как режиссера, всегда привлекали сценарии Рустама Ибрагимбекова. Несколько раз мы собирались вместе работать. Но так получилось, что именно фильм по сценарию «Храни меня, мой талисман» стал нашей первой работой.*

Что главное в сценарии и, следовательно, в фильме? Мне кажется, мысль о том, что некоторые поступки могут стоить человеку жизни. Речь идет не о физической смерти, а о моральном умирании. Во все времена такие высокие требования определяли духовное содержание личности.

Татьяна Друбич. *Кино — это все-таки не только работа, но и часть твоей судьбы. Конечно, если к нему относиться серьезно. Я стараюсь так относиться. А для судьбы важны и дороги друзья. Несколько лет назад я впервые оказалась в Баку. Мы приехали на премьеру «Избранных». Нас встретил Рустам Ибрагимбеков. Он показал нам старый город, дворы, подъезды, лестницы... и — море. С тех пор у меня к этому городу особенная нежность. Думаю, что этим городом стал для нас и сам Рустам.*

Прожить и проработать с талантливыми друзьями часть жизни — радостно. С ними рядом можно понять что-то очень важное и существенное не только в картине, но и в жизни.

Михаил Козаков. *Все, что каким-то образом связано с Пушкиным, меня особенно волнует. Сценарий Рустама Ибрагимбекова, творчество которого я люблю,— в каком-то смысле парафраз пушкинской темы. Читатель убедится в этом, прочитав сценарий. И когда режиссер Роман Балаян предложил мне принять участие в фильме, я бесконечно обрадовался, хотя знал, что роли для меня в сценарии нет... Нам с поэтом Булатом Окуджавой и пушкинистом С. Фомичевым предстояло создать фон, на котором действуют герои фильма. И все компоненты будущей картины — сценарий Рустама Ибрагимбекова, талант режиссера Балаяна, участие моих любимых товарищей и коллег Татьяны Друбич, Олега Янковского, Александра Абдулова и Александра Збруева сделали процесс работы необыкновенно творческим.*

Эти строки пишутся, когда фильм еще не готов и еще неизвестен результат, но это для меня в данном случае не имеет никакого значения. Я уже давно процесс ценю больше итога. Для меня это так же бесспорно, как и то обстоятельство, что театр и кинематограф начинаются со слова: пьеса и сценарий — основа основ. Вначале было слово.

Александр Абдулов. *Мне досталась роль классическая — разрушителя, носителя зла. Может, то, что я скажу, прозвучит резко, но поставленная передо мной задача была легче, чем задача, скажем, моего экранного соперника Олега Янковского. Приметы зла ярче и поэтому более узнаваемы, чем скрытые и тонкие процессы интеллигентных душ. Если в кино возможно символическое нравственное исчезновение такого героя, как мой, то в жизни с ними подчас приходится бороться более последовательно и долго. И если мне удалось сказать об этом — значит удалось оправдать надежды автора.*

● *... Что же сказать мне? Уже не в образе журналиста, а от своего лица. Я актер и, прочитав сценарий, сразу понял: мне хочется это играть, я смогу это сделать. Работа была вдохновенной, наполненной радостью контакта с единомышленниками. Но она не была легкой. Далеко не каждый сценарист ставит перед исполнителем задачу сыграть оттенки и нюансы внутренней жизни героя. Мой герой оказался человеком с удивительно тонкой кожей. Для него непереносимым является то, что для другого может показаться мелочами жизни: подумаешь, кто-то ухаживает за твоей жёной. А он ставит знак равенства между своей честью, чистотой любви и жизнью.*

Я даже допускаю мысль, что не все зрители поймут меня, то есть моего героя. У людей есть свое представление о горе, о боли, о страдании. Оно в большинстве случаев, наверное, более земное, конкретное, осязаемое, чем то, о чем рассказываем мы. Но я хочу напомнить, что полтораста лет назад оскорбления чести не вынес один из самых великих людей планеты — Александр Сергеевич Пушкин. Не претендуя ни на какие аналогии, поделюсь только одной своей тайной надеждой: пусть человечество становится сильнее, мудрее, и пусть не прекращается род людей, рожденных с тонкой кожей, ранимым сердцем. Именно они — наша защита от пошлости, грубости и самодовольства. Возможность сказать об этом с экрана подарил мне сценарий Рустама Ибрагимбекова «Храни меня, мой талисман».

Пока еще не все потеряно,
Храни меня, мой талисман...

Булат Окуджава

А как иначе я мог поступить? Что другое предпринять? Пожаловаться в местком пароходства? Написать анонимку?..

Слова, которые произносились ею молитвенной скороговоркой, я слышал неоднократно и раньше, но на этот раз, обращенные как бы не только ко мне, лежащему на спине с вяло сомкнутыми веками, они, касаясь моего угнетенного снотворным сознания, возносились мимо портрета Пушкина, висевшего у изголовья дивана, вверх, к густому околопотолочному полумраку.

Нечеткие, размытые очертания ее фигуры возникали в подрагивающей полоске неплотно прикрытых глаз, когда она склонялась надо мной, продолжая говорить:

— ...Родной мой, единственный, все должно быть по-прежнему, я не смогу без тебя, твой голос, твои руки, твоя нежность, твоя доброта — разве я смогу жить без них?! Судьба соединила нас, и мы должны быть вместе, что бы ни случилось. Спи, мой родной, тебе надо отдохнуть, набраться сил, а я буду рядом, буду с тобой, как всегда. Даже, если ты меня прогонишь. Я все стерплю, любое унижение.— Тут направление ее голоса чуть изменилось, будто, подняв голову, она непосредственно обратилась к кому-то, кто расположился выше нас, под потолком или еще выше.— Это его право, от него я приму все, даже смерть. Лишь бы он был жив-здоров. Родной мой, единственный...

Слова эти, ставшие почти привычными за восемь лет совместной жизни, но в этот день звучавшие с особой клятвенной наполненностью, были прерваны резким звуком дверного звонка.

Не разжимая век, я ощутил, как Вика, вздрогнув от неожиданности, застыла на мгновение, а затем метнулась к двери.

Я продолжал лежать на спине, с вытянутыми вдоль худого тела руками; боковой свет торшера, подчеркивая рельеф лица, придавал ему мертвенную выразительность — я видел это в зеркале на двери, в которую был уперт мой взгляд сквозь ресницы.

Голоса, зазвучавшие в соседней комнате, показались неестественно громкими — и Вика, и гость (как я и предполагал, это был Марат) произнесли несколько фраз, не исключая того, что я могу их услышать.

— Он спит. Снотворное принял,— сказала Вика.

— А где ружье?

— Я не видела... Сейчас посмотрю.

Послышались шаги, скрипнула дверь, Вика вышла из комнаты.

Ружье висело на вешалке в передней, и не увидеть его Вика не могла при всем желании. Было непонятно, зачем ей понадобилась эта очевидная ложь, но необходимость встать и выйти в соседнюю комнату обрела для меня не меньшую и очень обременительную очевидность.

Медленно, как нечто тяжелое и негнущееся, я сдвинул с места и спустил на пол ноги; с напряжением, придавшим еще более застывшее выражение моему лицу, оторвал от дивана спину и, вложив остаток сил в последнее движение, встал. От давящей тяжести в висках и надбровных дугах меня качнуло — шагнув к двери, я с трудом удержался на ногах.

В соседней комнате опять заговорили, что-то сказала Вика, что-то сказал Марат, но слов я не разобрал и, толкнув створку двери, возник на пороге. Ружье лежало на столе, Марат и Вика считали патроны в ячейках широкого кожаного пояса, одолженного вместе с ружьем.

— Два,— сказал я, оставаясь в дверях,— не хватает двух патронов.

— Ты почему встал? — Вика бросилась ко мне, но, отстранив ее коротким движением руки, я прошел неверным напряженным шагом к столу.— Тебе нельзя... Ты же...

— Оставь нас,— прервал я ее.— На охоту собрался? — скривив губы в попытке усмехнуться, я повернулся к Марату.

Будто и не услышав вопроса, он начал усаживать меня на ближайший стул. Одновременно очень внимательно, как врач-психиатр, принимающий опасного душевнобольного, вгляделся в мои устало смыкающиеся глаза. Отпали сомнения, стало ясно, что он пришел по просьбе Вики и очень обеспокоен тем, что она ему сообщила, хоть и пытается держаться в своей обычной хладнокровно-уверенной манере.

— Что, испугался? — желание содрать с него маску невозмутимости, раздражавшую меня многие годы, пересилило намерение вернуть ружье.

— Так это правда? — спросил он.

— Да,— сказал я с дразнящим удовольствием.

— Ты что, с ума сошел? — он заиграл желваками, подчеркивающими мужественную чеканность черт его лица.

— А что, похоже?

Он протянул руку к своему ружью.

— Где гильзы?

— На месте, наверное, не знаю,— как можно безразличнее сказал я; он отметил эту мою интонацию коротким взглядом, в котором явственно мелькнули искорки злости.

Щелкнув замком, он «переломил» ствол ружья и убедился в том, что обе гильзы на месте.

— Что ты собираешься делать? — он отложил ружье со странной осторожностью, как вещь, ему уже не принадлежащую и способную рассыпаться от соприкосновения с поверхностью стола,— после моего заявления оно превратилось из обычного ружья в вещественное доказательство убийства. Как и гильзы в стволе, к которым он и не притронулся.

— А тебя это очень волнует? — еще одна моя попытка усмехнуться почти увенчалась успехом, острота ситуации помогала справиться с действием снотворного.

Он посмотрел на меня уже с откровенной злостью.

— Не волнуйся,— сказал я, продолжая кривить губы,— ты же не знал, зачем я беру у тебя ружье...

— Но я узнал об этом сегодня...

— Ну и что?

— Ты что придуриваешься? — голос хрипло заклокотал где-то в глубине его груди, задавленный все тем же стремлением «держать себя в руках».— Есть статья: если я знаю обо всем и молчу, то несу ответственность за укрывательство.

— А ты не молчи.

Лоб и скулы его покрылись странной пятнистой краснотой, будто прорвалась и проступила на поверхности лица с трудом сдерживаемая ярость. Пожалуй, я перегнул палку.

— Что тебе сказала Вика? — я постарался придать голосу соответствующую ситуации дозу серьезности. Понадобилось время, чтобы он ответил.

— Ты действительно убил из моего ружья какого-то мужика?

— Да... Что еще она тебе сказала?

— Больше ничего. Но и этого вполне достаточно.

— А что ты так нервничаешь? — опять не удержался я от соблазна позлить его.— Будем считать, что ты не знал ничего, когда я брал ружье. И ни я, ни Вика не сказали тебе ни слова сегодня. А раз так, то ничего тебе грозить не может.

— Я за тебя волнуюсь, болван,— продолжая злиться, он досадливо поморщился.

Я понимал, что говорю не самые умные вещи, но как иначе я мог себя вести после того, как он оказался посвященным в эту страшную историю?..

Мы уже довольно долго шли, увязая по щиколотку в холодном прибрежном песке. Я шел впереди, с ружьем через плечо, перепоясанный кожаным патронташем на тот случай, если первые выстрелы не дадут результата; он, хоть и был выше на голову и, видимо, быстроходнее, отставал на несколько шагов.

Ветер бил в лицо, трепал волосы; особенно это было заметно по его длинной, спадающей почти до плеч шевелюре (плохо сочетающейся с морской формой, которую он почему-то носил и на берегу).

Жажда мщения несла меня вперед и вверх к заброшенному маяку, одиноко торчащему на каменистом, поросшем вечнозеленым кустарником уступе.

— Да не спеши ты так,— сказал он ворчливо-жалобно и вполне миролюбиво, будто не стреляться мы шли, а по какому-то не очень спешному общему делу. Я, конечно, не умерил шаг, и ему пришлось прибавить скорость.

— Я одного понять не могу,— сказал он, почти поравнявшись со мной,— зачем так далеко идти? Тут тоже вроде никого нет.

Я ничего не ответил. Мы прошли еще метров двадцать, и он опять, как бы рассуждая вслух, заговорил:

— И зачем тебе нужно рисковать? Решил меня убить — стреляй! Какого черта сам лезешь под пули?

Я молча шел вперед и вверх, по направлению к маяку, где на уложенном квадратными плитами дворе должно было свершиться возмездие со всеми возможными, пусть даже самыми несправедливыми для меня, вариантами исхода.

А что другое я мог сделать в моем положении? Обратиться с жалобой в местком пароходства? Написать на него анонимку?..

— Я не просто убил его,— сказал я Марату,— мы стрелялись.

— То есть как?! — он подался вперед всем корпусом, предполагая, что ослышался.

— Была дуэль.

— Какая еще дуэль?! Ты что мелешь?

— А вот такая, настоящая,— наконец, кажется, я его пронял.— Сперва он стрелял, потом — я.

— Зачем?! Ты хоть сам понимаешь, что говоришь? Чушь какая-то.

— Может быть, и чушь. Ты спросил — я ответил. Больше вопросов нет? — я зевнул, глядя в его вытаращенные от недоумения глаза; отступившее было на время снотворное опять брало свое.— Извини, я засыпаю.

— Тебе надо немедленно пойти в милицию,— сказал он категорически, осознав, наконец, смысл всего того, что я ему сказал.— Каким способом ты его застрелил — на дуэли или из-за угла, с точки зрения закона, не имеет значения. Убийство есть убийство. Не знаю, зачем ты это сделал, какие-то причины были, наверное, не совсем же ты рехнулся, но единственный способ хоть как-то смягчить наказание — это пойти в милицию и самому во всем признаться. Пока они не нашли труп. Ты что с ним сделал? Зарыл?

— Нет.

— Где это произошло?

— На Золотых Песках, возле маяка.

— Кто-нибудь вас видел?

— Не знаю.

— Даже если никто вас не видел, все равно тебя найдут. А кто он такой? Что за человек? Откуда ты его знаешь?

— Летом познакомились. На теплоходе...

Это была двухдневная семейная поездка, организованная месткомом института.

Мы с Викой наслаждались гуляньем по свежевымытым, пахнущим деревом палубам, выбирая места, где не было студентов, сбившихся в большие, шумные компании, и обходя сравнительно малочисленные группы моих коллег-преподавателей.

Я любовался обращенным к морю лицом Вики — оно было полно задумчивого покоя, который передавался и мне, не выпускающему ее ладонь из своей, пока мы бродили по теплоходу.

Время от времени в ответ на мой взгляд она касалась моей щеки губами, и эти еле ощутимые поцелуи вызывали во мне щемящее чувство счастья...

Видимо, наше состояние было заметно тем, кто оказывались поблизости, и они шли дальше, не задерживаясь возле нас. Только раз что-то, то ли близкие шаги, то ли чей-то взгляд, побеспокоило Вику: она, а следом и я, оглянувшись,

увидели неторопливо удалявшегося от нас высокого мужчину в белой офицерской форме.

Еще раз я увидел этого офицера (и сразу узнал из-за роста), когда под вечер рассказывал окружившим меня студентам-третьекурсникам о письме, посланном Пушкиным Казначееву, управляющему канцелярией новороссийского генерал-губернатора Воронцова. Преодолев Викино стеснение, я продолжал удерживать ее руку в своей, радуясь тому, что она присутствует при этом разговоре со студентами.

— Это письмо было написано в Одессе в начале июня 1824 года и свидетельствует о том, что именно здесь, на берегах Черного моря, поэт ощутил необходимость полной свободы от внешних обстоятельств жизни. Цитирую по памяти: «Единственное, чего я жажду,— это независимость (слово неважное, да сама вещь хороша); с помощью мужества и упорства я в конце концов добьюсь ее...— Произнеся эти слова, я встретился с нагловатым, как бы изучающим меня взглядом высокого офицера, который подошел к нам чуть раньше и слушал с весьма заинтересованным выражением лица.— Я уже поборол в себе отвращение к тому, чтобы писать стихи и продавать их, дабы существовать на это,— самый трудный шаг сделан! Если я еще пишу по вольной прихоти вдохновения, то, написав стихи, я уже смотрю на них только как на товар, по сколько-то за штуку...»

— Бедненький,— вздохнула круглолицая курносенькая и всех жалеющая Маша Шевцова,— неужели у него совсем не было денег?

— Он получал семьсот рублей жалованья... пока не подал в отставку...

Присутствие постороннего человека мешало мне; видимо, поняв это по моему взгляду, офицер улыбнулся и сказал:

— Мне поручено передать вам и вашей супруге приглашение капитана поужинать в офицерской столовой.

— Чем объясняется оказанная нам честь? — спросил я, удивившись.

— Список приглашенных преподавателей согласован с местным комитетом института,— продолжая улыбаться, ответил офицер.

— Значит, мы будем не одни? — Я посмотрел на Вику; она пожала плечами, предоставляя принятие решения мне.

— Поговорим после ужина,— сказал я студентам, все еще не зная, как отнестись к неожиданному приглашению.

— Я провожу вас,— сказал офицер.

— Спасибо, мы сами придем чуть позже...

— Вы не найдете,— с вежливой настойчивостью возразил офицер,— и все уже сели за стол...

Студенты, отходя от нас, прислушивались к разговору...

— Придется пойти,— тихо сказала мне жена,— неудобно...

Ведомые офицером, который представился как штурман Александр Брянцев, мы прошли почти через весь теплоход и спустились на нижнюю палубу. По пути не было сказано ни одного слова; офицер шел чуть впереди и сбоку от нас, всем своим видом давая понять, что он лишь человек, выполняющий поручение, не больше. Но когда мы вошли в столовую, стало ясно, что он нас разыграл,— за длинным столом сидели одни офицеры.

— Капитан сейчас будет,— сказал штурман, ничуть не смущаясь тем, что вопреки его заверениям за столом нет ни одного преподавателя.

Офицеры встали, устремив на нас взгляды, в которых видно было удивление в связи с нашим появлением.

— Прошу,— сказал штурман, подтверждая приглашение пройти к столу широким движением руки,— общая просьба — разделите нашу скромную трапезу.

Повернуться и уйти в этой ситуации показалось мне неудобным. Но, садясь за стол, я еле сдерживал желание наговорить дерзостей наглецу штурману.

— Кирилл Константинович очень интересно рассказывает,— громко сообщил он всему столу, подвигая Вике и мне чистые приборы,— я сейчас просто заслушался... Вы пушкиновед? — спросил он меня.

— Я литературовед,— ответ мой прозвучал подчеркнуто сухо.

— Но Пушкиным вы ведь тоже занимаетесь?

— Да.

— Отлично,— он поставил перед Викой принесенную официанткой тарелку с салатом,— я давно мечтал встретиться с таким человеком, как вы. Есть один вопрос. Давно назревший, как говорится...

Офицеры слушали его с улыбками, видимо, он считался среди них человеком остроумным.

В помещение вошел еще один офицер, и по тому, как отреагировали на его появление все, включая штурмана Брянцева, прервавшего себя, стало ясно, что это капитан.

— Алексей Иванович, у нас гости,— сказал штурман, когда седовласый капитан прошел к креслу, стоявшему у дальнего от входной двери торца стола.

— Очень приятно,— вежливо сказал капитан, явно еще минуту назад и не подозревавший о нашем с Викой существовании, а значит, и не приглашавший нас на ужин. По выразительному взгляду Вики я понял, что ею тоже ситуация оценивается правильно.

— Пойдем? — спросил я ее тихо.

— Неудобно. Чуть позже,— также шепотом ответила она.

— Кирилл Константинович,— обратился ко мне штурман Брянцев,— я давно ищу такого человека, как вы... Чтобы получить ответ на один вопрос, исчерпывающий и, как говорится, окончательный...— он делал вид, что не замечает откровенно неприязненного выражения на моем лице.— И раз уж так мне повезло, что вы оказались нашим гостем, не откажитесь поделиться знаниями...

Отправив в рот зацепленный вилкой огурец, я хранил молчание, воспринятое им как разрешение задать вопрос.

— Вот я читал в одной редкой книге,— сказал он громко,— что Дантес был иезуитом и этот барон Геккерен тоже. И выполняли они особо важное задание своего ордена по присоединению православной церкви к католической. И только по этой причине их заинтересовала жена Пушкина Натали, чтобы через нее выйти на царя...

— Книга, в которой вы все это вычитали, называется «Иезуиты и Россия»? — спросил я.

— Да. Это очень редкая книга.

— И очень спорная. Не понимаю, что вы хотели у меня узнать?

— Значит, получается, что Дантес не хотел стреляться с Пушкиным, избегал дуэли, а за женой его ухаживал потому, что приказ выполнял?

— Еще раз повторяю: книга, из которой вы все это вычитали, опирается на весьма сомнительные факты. Но в любом случае не понимаю вас...

— Я к тому, что мы все со школьных лет ненавидим Дантеса, а у него, оказывается, тоже были какие-то причины, и причем веские.

— Нет и не может быть никаких оправдывающих причин у человека, поднявшего руку на Пушкина.

— Но Пушкин ведь сам его вызвал.

— Не совсем так. Первый раз дуэль не состоялась, но потом Пушкин написал оскорбительное письмо Геккерену, в ответ на которое Дантес...

— Вынужден был прислать ему вызов,— продолжил он за меня,— значит, не напиши Пушкин этого письма, не было бы никакой дуэли.

— Вы говорите странные и, простите, недостойные вещи,— сказал я, чувствуя, что теряю терпение.— Любой порядочный человек сделал бы то же, что сделал Пушкин. Другого способа защитить свою честь у него не было.

— Но и Дантес был в трудном положении,— споря со мной, штурман почему-то смотрел на Вику.— Он тоже защищал свою честь.

— Есть вещи, которые невозможно объяснить,— сказал я.— Нельзя рассказать о музыке человеку, у которого нет слуха. Если человек нравственно глух, то он никогда не поймет мотивов поступков благородного человека.

— Это вы про меня, что ли? — спросил штурман, продолжая улыбаться.

— Понимайте как хотите,— сказал я.

— Кирюша, прошу тебя,— Вика притронулась к моей руке.

— А тебе-то какое дело до этого Дантеса? — спросил капитан у штурмана, видимо, желая разрядить возникшую напряженную паузу.— Негодяй, он и остается негодяем, даже если у него причины на то есть.

Офицеры дружно рассмеялись.

— Да я просто беседую,— продолжая улыбаться, сказал штурман Брянцев,— а Кирилл Константинович почему-то в бутылку полез.

— Не то говоришь, наверное,— сказал капитан,— специалисту виднее.

— Это точно,— согласился штурман и опять посмотрел на Вику,— особенно, когда речь идет о временах давно минувших. А сейчас, слава богу, все попроще.

— И поэты похуже,— сказал капитан.

Опять рассмеялись офицеры...

— Черт знает что! — Марат ходил вокруг стула, на котором я, не сдаваясь, продолжал бороться с дремотой.— Поверить не могу. И вообще, что он мог такое сделать?

— Значит, сделал,— жестко сказал я, отсекая это направление разговора. Не сводя взгляда, в котором желание узнать причину, толкнувшую меня на убийство, постепенно вытеснялось озабоченностью по поводу ситуации, в которой я и, конечно же, он из-за этого убийства оказались, Марат подтащил поближе ко мне второй стул и сел на него «задом наперед».— Поверь мне, я не мог поступить иначе,— неожиданно жалобный тон выдал мою тайную потребность в сочувствии,— есть ситуации, в которых возможно только одно решение.

— Может быть,— сказал он.— Мне трудно судить.

— Ты должен мне поверить, это гнусный тип. Тут дело не во мне... Все гораздо сложнее. Я понимаю, что поставил тебя в трудное положение...

— Не в этом дело.

— И в этом тоже. Я же вижу... Но, повторяю, что бы ни произошло...

— Тебе в любом случае надо пойти с повинной,— перебил он.— Это самое разумное решение.

— Может быть, но не для меня.

— И для тебя, и вообще...

— Ты имеешь в виду себя?

Он опять рассвирепел и сорвался на крик:

— Да, я имею в виду и себя тоже, потому что не смогу врать, когда меня

спросят: знал я или нет? Я не буду отрицать этого, даже если меня посадят,— стул отлетел в сторону, когда он поднялся и пошел к двери.

— Ты куда? — я опять поймал себя на жалобной интонации.

Остановившись, он не сразу смог заставить себя повернуться и встретиться со мной взглядом.

— Я тебе нужен?..

— Это ты не заберешь? — Я кивнул на ружье, лежащее на столе.

Он пожал плечами.

— А может, мне сказать, что это мое ружье?

— Оно зарегистрировано на мое имя,— возразил он.

— Извини, что так получилось...

Он вернулся ко мне и положил руку на плечо.

— Если я понадоблюсь, звони в любое время.

Как только он вышел за дверь, в комнате сразу же появилась заплаканная Вика; она все слышала, конечно!

— Марат прав,— она остановилась рядом с робким намерением обнять меня.

— Что ты ему рассказала? — спросил я.— Кто тебе позволил это сделать?

— Ты бы сам ему рассказал. Он прав — надо во всем признаться. Умоляю тебя. Это будет смягчающим обстоятельством.

— Мне не нужны смягчающие обстоятельства. Я сделал то, что должен был сделать...

Когда мы, пробравшись сквозь густой, покрытый пылью кустарник, оказались на площадке перед маяком и я снял с плеча ружье, он сделал еще одну попытку уговорить меня.

Квадраты плит, подчеркнутые полосками еще зеленой травы, пробившейся к солнцу в межплитовом пространстве, напоминали шахматную доску, на которой мы с ним были единственными фигурами.

— И как это будет происходить? — спросил он с непритворным любопытством; близость возможной смерти отнюдь его не пугала.

— Бросим жребий,— я полез в карман за монетой.— Кому выпадет, будет стрелять первым. Расстояние двадцать шагов.

— Ты все продумал, я вижу.

— Да.

— А может, пошутили и хватит, а? — опять с готовностью обнажились его жемчужно-белые зубы.— Чудак ты, честное слово. Хочешь, я на колени перед тобой встану. Ну, виноват, прости. Думаешь, я не понимаю?..

— Нет, не понимаешь,— сказал я, испытывая желание всадить в него оба заряда из ружья, которое держал в руках,— разве дело в моем прощении? Такие, как ты, не имеют права жить. То, что ты сделал, делают тысячи. И их никто не убивает. И я бы не убил. Рука не поднялась бы.

— А на меня поднимется?

— Не дрогнув.

То ли что-то случилось на линии, то ли звонили из уличного автомата, оба раза не сработавшего, но настойчивые Викины попытки выяснить, кто говорит, остались без ответа. Вернувшись к столу, который я так и не покинул после ухода Марата, она опять устремила на меня умоляющий взгляд, который возбудил вдруг во мне вспышку раздражения.

— Ты понимаешь, о чем ты меня просишь? — закричал я, получая странное удовольствие от того, как сжалось все ее тело, но по-прежнему преданно и умоляюще смотрят глаза.— Меня же посадят, понимаешь, посадят, если я туда пойду!

Чуть позже, когда движением головы я показал на ружье, все еще лежавшее на столе, голос мой звучал почти спокойно:

— Напрасно ты ему сказала. Теперь и его будут таскать.

— Он твой друг.

— Нельзя подвергать таким испытаниям друзей,— горько усмехнулся я.— Есть опасность потерять их.

— Он вел себя безукоризненно.

— Предлагая мне пойти в милицию?

— Ты же знаешь, почему он это делал.

Впрочем, я и сам понимал, что Марат уговаривал меня из лучших побуждений. Но почему-то хотелось уверить и себя, и ее в обратном.

Опять зазвонил телефон.

— Подойди,— сказал я Вике. По первым же нескольким ее словам, сказанным в трубку, стало ясно, что это Марат.

— Алло... А, это ты... нет, ничего нового... нет, не спит. Не хочет... категорически. Я понимаю... Сейчас спрошу.— Она прикрыла микрофон рукой.— Ты хочешь с ним поговорить?

— О чем?

— Не знаю. Что-то он хочет тебе сказать.

— Знаю, что он хочет сказать,— проворчал я, но потянулся за трубкой.

На этот раз он не стал меня уговаривать идти сдаваться, а, поинтересовавшись моим состоянием, задал несколько вопросов, которые, конечно же, остались без ответа.

— Нормально... да, причина очень весомая. Но я не собираюсь никому о ней говорить. Если я тебе не сказал, неужели ты думаешь, что в милиции скажу?.. Есть ситуации, когда иначе поступить невозможно. Конечно, в наше время это странно... дико... Но что поделаешь?.. Иногда по-другому не получается. Уж хотя бы ты мог мне этого не говорить... Конечно, причины очень важны... Я это знаю. Спасибо за совет... Тебя плохо слышно. Откуда ты? Далеко? Ну, ладно. Пока,— я повесил трубку.

— Он прав,— сказала Вика,— надо рассказать, из-за чего все произошло. Умоляю, разреши мне. Это тебя спасет. Умоляю.

Я так на нее посмотрел, что последнее «умоляю» прозвучало еле слышно, почти шепотом...

К концу ужина он опять затеял разговор о пушкинской дуэли. И пришлось принять в нем участие.

— Вот вы уверяете, что Дантес, изучив психологический портрет, как вы выразились, Пушкина-дуэлянта и зная на основе своего анализа, как тот будет себя вести во время дуэли, разработал соответствующую тактику, приведшую к гибели поэта! Откуда вы взяли факты?

Прежде чем ответить мне, он улыбнулся Вике.

— Даже не самые опытные дуэлянты того времени, приближаясь к барьеру, поворачивались к противнику правым боком и одновременно прикрывались рукой с пистолетом,— он встал, согнул в локте руку с воображаемым пистолетом, повернулся ко мне боком, демонстрируя боевое положение дуэлянта пушкинских времен, и, должен признаться, выглядел он при этом

весьма эффектно.— Зная об этом, а также о том, что Пушкин будет стрелять не раньше того, как дойдет до барьера, Дантес замедлил шаг, и как только Пушкин, начав в него целиться, раскрылся,— вытянув руку с воображаемым пистолетом, он продемонстрировал действия Пушкина,— Дантес выстрелил, не дойдя до своего барьера несколько шагов...

— Один шаг,— поправил я,— по свидетельству Аммосова, виконта д'Аршиака и других, Дантес выстрелил за шаг до своего барьера, которым служила шинель его секунданта. Что же касается ваших рассуждений о поведении Дантеса, то движимы они скорей логикой дуэлянта, нежели исследователя, опирающегося на факты...

— А почему бы и нет? — сказал штурман, ничуть не смутившись.— Я офицер, и если бы дуэли не отменили, то стрелялся бы время от времени с людьми того заслуживающими...

— Но-но,— сказал капитан.— Ты говори, да не заговаривайся.

Когда мы бросили жребий, первым выпало стрелять мне.

Я отсчитал тридцать шагов от камня, на котором он сидел, отметил точку для себя и вернулся к нему. Он следил за моими действиями с настороженным любопытством человека, на глазах которого совершается что-то малоприятное, но к нему непосредственного отношения не имеющее.

— Держите,— протянул я ему ружье.— Я уступаю вам право первого выстрела. Но и предупреждаю: стреляете один раз.

— Но жребий же на тебя выпал.

— Свидетелей у нас нет. Вызвал вас я. И считаю, что первым должны стрелять вы.

— Заряжены оба ствола? — почему-то усмехнулся он, глядя на приклад, поднесенный мною прямо к его глазам.

— Да.

— Вытащи один патрон,— он даже не пошевелил рукой, чтобы взять у меня ружье,— а то я могу не удержаться и нажать второй раз...

— Не нажмете,— сказал я,— хоть вы и негодяй.

— Ты поомотрел бы на себя со стороны,— сказал он,— педагог, серьезный человек, а черт знает что затеял...

— Возьмите ружье,— сказал я,— вы офицер, в конце концов...

Я опять сунул ему под нос приклад, полированная поверхность которого была чуть темнее его загорелого лица.

Видимо, упоминание об офицерском звании в какой-то мере устыдило его, и на этот раз он взял у меня ружье. Я отошел на свою позицию, с прощальным удовольствием вдыхая в себя пьяняще свежий прибрежный воздух.

Он продолжал сидеть на камне, держа ружье дулом вверх и опираясь на него, как на палку.

— Стреляй,— сказал я, выставив вперед правую ногу и поворачиваясь боком, как это делалось во времена Александра Сергеевича...

Он разыскал меня после концерта судовой самодеятельности, состоявшегося в кают-компании вечером. Теперь-то понятно, что интересовал его не я и не Александр Сергеевич Пушкин, но тогда я принял все за чистую монету. Была жаркая ночь с низким ватно-облачным небом. Мы лежали у кромки бассейна, Вика и я: она уткнулась мне головой в живот, и дыхание ее было прохладней липкого влажного воздуха, прижавшего нас к палубным доскам.

— Простите,— сказал он, возникнув внезапно и глядя на нас в течение всего не очень длинного разговора сверху вниз; двумя стройными колоннами высились над нами его ноги в белоснежных брюках,— но мне кажется, нам есть о чем поговорить.

— Сомневаюсь,— сказал я, сам почувствовав, что прозвучало это грубовато.

— Дело в том, что Пушкин — моя слабость,— заявил он так, будто речь шла о ловле рыбы на спиннинг; Вику аж передернуло.— И поэтому я хотел бы у вас еще кое о чем порасспросить...

— Только не сегодня,— сказала Вика,— такая ночь не для длинных разговоров.

— Ну почему? — возразил я, чтобы хоть немного смягчить общую нашу нелюбезность с ним.— Если молодому человеку... кажется, вас Александром зовут?

— Да. Причем Сергеевичем. Мне, собственно, нужно, чтобы вы мне посоветовали, какие книги почитать для расширения, так сказать, кругозора.

— Хорошо. Я напишу вам небольшой список.

— Спасибо. А я в библиотеке возьму.

— Вряд ли эти книги будут в обычной библиотеке.

— Что же делать?

— Вы в Таганроге бываете?

— Редко. Наш кораблик к Одессе приписан.

— Тогда не знаю, как вам помочь.

— Ну, раз такое дело, я могу и заехать...

— Вот и хорошо,— холодно сказал я,— будете в Таганроге, позвоните. Постараюсь помочь с книгами...

Я потянулся к висевшим на шезлонге брюкам за ручкой и записной книжкой.

— Мы еще увидимся,— остановил он меня,— впереди еще целый день.— Он отошел от нас так же внезапно, как и возник.

— Вот привязался,— сказала вслед Вика. Он не понравился ей с первого взгляда, я это сразу почувствовал. Совершенно очевидным это стало на танцах, устроенных уже за полночь на верхней палубе носовой части.

Зная мое равнодушие к этому способу времяпрепровождения, Вика настроилась на то, чтобы посидеть рядом со мной под легкими, прохладными брызгами от волны, вскипающей за бортом, у которого мы устроились на шезлонгах.

Над нами гремела музыка, в нескольких шагах от нас коллектив института, усиленный членами своих семей, лихо отплясывал танец за танцем, а мы молча глядели на лунную дорожку, уходившую от нас в темноту, объединенные особым состоянием покоя, которое часто возникает у людей на море и у костра. И ничего больше нам не нужно было, ничего другого не хотелось. Так, во всяком случае, мне казалось тогда. И, видимо, не только мне — никто из моих сослуживцев, даже самые ретивые плясуны, не решались пригласить Вику, задумчивое, обращенное в себя лицо которой не располагало и к разговору тоже. И когда за спиной у меня возникла фигура штурмана Брянцева, тень от которой упала на Вику, я не удивился неудовольствию, возникшему у нее на лице. Я полез в карман за заготовленной уже бумажкой с телефоном и перечнем книг.

— Это потом,— сказал он,— не будем торопить события. Я по другому поводу: позвольте пригласить вашу жену на танец.— Он стоял у меня за спиной, поэтому даже предельным поворотом головы вправо и вверх я не мог толком

рассмотреть лицо штурмана, но по тому, как шевелился его левый ус, можно было понять, что он улыбается.

— Это вы уж у нее спросите,— сказал я и посмотрел на Вику.

Подняв глаза на штурмана, она отрицательно покачала головой, сохраняя на лице все ту же гримасу — будто что-то кислое попало на зуб.

— Ну сколько можно сидеть! — продолжая топорщить надо мной ус, сказал штурман, как бы признаваясь в том, что давно следит за нами.— Не мешало бы размяться перед сном.

— Нет,— сказала Вика, судя по направлению взгляда, она глядела ему прямо в глаза,— не хочу.

— Чего не хотите? — спросил штурман.— Я танцевать вас приглашаю. Объясните вы ей,— обратился он ко мне,— что грех хотя бы разок не потанцевать на море.

— Вы проявляете странную настойчивость,— сдерживая раздражение, сказал я,— вам же ясно сказали...

— Только не сердись,— ласково посмотрев на меня, Вика встала.— Мы так прекрасно сидели,— сказала она штурману,— а вы все испортили. Ну что с вами поделаешь. Идемте, потанцуем...

— Благодарю вас,— сказал мне штурман и повел Вику к танцующей толпе, которая не сразу поглотила их.

Время от времени мне удавалось отыскать их глазами — они возникали ненадолго, пока какая-нибудь пара не перекрывала их, но даже в эти короткие мгновения на лице Вики можно было разглядеть холодную отчужденность, которую она не скрывала от партнера...

Я понимал, что надо встать, сделать необходимое количество шагов и лечь на кровать. Теперь, когда Марат отвязался от меня с просьбами о добровольной сдаче в милицию и в какой-то мере удалось укротить Вику, вернулось желание поддаться действию снотворного и поспать хотя бы несколько часов за последние двое суток.

Вика стояла рядом и, сохраняя на лице выражение покорной заботливости, ждала решения: пойду ли я в спальню или останусь сидеть на стуле.

— Одного понять не могу,— сказал я, не сумев преодолеть болезненное желание поковырять рану, саднящая боль которой не утихла даже после этой проклятой дуэли.— Он ведь тебе противен был? Ты сама мне говорила. Как могло все так повернуться?

— Ничего не повернулось,— Вика выдержала мой взгляд, тщетно пытающийся проникнуть в самую глубь ее существа,— все, что я говорила, правда. Не мучь меня, умоляю, я же уже все объяснила...

— Я тебя мучаю?

— Прости.

— Прости и ты, но есть вещи, которые я понять не могу.

— Родной мой, не надо об этом. Ты же знаешь, как я тебя люблю.

— Это-то и обидно.

— Не надо было приглашать его к нам. Я же просила тебя...

Он появился у нас месяца через два после знакомства, без звонка, хотя я дал ему только номер телефона. Нельзя сказать, что это был очень уж поздний

вечер, но с работы я уже давно вернулся. Вика в ванной занималась стиркой, а я помогал Наташке решить пример по арифметике.

Дверь открыл я и, конечно же, был очень удивлен, увидев на пороге своего дома человека, которого видел лишь однажды, живущего в другом городе и, по собственным его уверениям, в Таганроге редко бывающего.

В руках он держал цветы, большой пестрый букет; форма на нем была летняя, хотя осень уже вступила в свои права и я несколько дней как пользовался плащом.

— Узнаете? — он не преминул широко улыбнуться, оголив свои великолепные зубы до края розовых десен,— попал в ваши края и решил заглянуть.

— Вас не узнать трудно,— сказал я, справившись со своим удивлением.— Вы должны были позвонить, насколько я помню.

— Да. Точно. Но не получилось, знаете. Набрал пару раз из автоматов, потом, думаю, проще зайти.

— Проходите.

Он вошел в прихожую, повесил на вешалку форменную фуражку, оглянулся, видимо, пытаясь пристроить куда-нибудь цветы: можно было положить их на холодильник, который мы из-за тесноты в кухне держали в прихожей, но он не захотел.

— Вот кому мы их и вручим,— обрадовался он Наташке, выглянувшей из комнаты,— это тебе.

— Спасибо,— в отличие от Вики, Наташе он очень понравился; это было настолько заметно, что он ее сразу же расцеловал в обе щеки.

— Как тебя зовут?

— Наташа.

— А меня дядя Саша.

Мы прошли в комнату. Наташа занялась устройством букета в вазу, а я, усадив гостя, пошел в ванную комнату.

— Кто это? — выключив стиральную машину, спросила Вика, на лице ее, покрытом бисеринками пота, возникло выражение настороженности.

— Штурман Брянцев, собственной персоной.

— Тот самый?!

— Да.

— А как он узнал адрес?

— Черт его знает. Что будем делать?

Она передернула плечами и нажала на кнопку стиральной машины.

— Неудобно,— сказал я,— чаем хотя бы угостила...

— Сейчас не могу,— отрезала она,— позже, если получится...

Я погладил ее по склоненной над ванной голове и пошел к гостю...

Он стоял у книжных полок, которые рядами шли от пола к потолку по всем стенам комнаты.

— Сколько у вас книг! — он восхищенно покрутил головой.

— Вот в этом углу то, что может вас заинтересовать,— направил я его взгляд в нужную сторону.

— Да тут столько, что я за всю жизнь не прочту,— улыбнулся он.

— Неужели так медленно читаете? — не удержался я от возможности подшутить над ним.

— Читаю я нормально, но вы же не дадите увезти с собой.

— Не дам,— подтвердил я.

— А если читать здесь, как раз и растянется на всю жизнь.

— Вы надолго в наши края? — спросил я, наблюдая за тем, как он снял с полки и принялся листать какую-то из моих книг.

— На сутки. Завтра вечером — назад в Одессу. Я специально приехал. Из-за книг.

— А где остановились?

— Пока нигде. Я ведь не собираюсь спать,— он опять улыбнулся, наверное, в сотый раз за время нашего недолгого знакомства,— я же читать приехал.

Я промолчал, не зная, как отреагировать на это его заявление.

— Смотрите, как красиво!— воскликнула Наташа, водрузив вазу с цветами посреди стола.

— А по-моему, слишком тесно для одной вазы; найди, пожалуйста, еще одну,— сказал он, бросив короткий взгляд на стол.

Обычно очень норовистая, любящая поспорить, Наташа послушно пошла искать вторую вазу.

— Чаю выпьете? — спросил я.

— С удовольствием.

Я пошел ставить чайник; по дороге заглянул в ванную, откуда все еще продолжал доноситься шум стиральной машины.

— Чем занимаетесь? — спросила Вика, отирая пот со лба тыльной стороной ладони.

— Иду ставить чайник.

— Желаю успеха.

— Не составишь нам компанию?

— Пока не могу.

— Особенно не спеши, по-моему, он надолго.

— То есть?

— Ему негде ночевать.

— Надеюсь, ты не предложил ему остаться у нас?

— Пока нет. Но боюсь, что придется.— Я шутил, конечно. Но смысл старой пословицы об обязательном содержании определенного процента правды в каждой шутке был в этот момент мне особенно понятен.

— Не вздумай этого сделать,— Вика восприняла мою шутку всерьез и почему-то очень встревожилась.

— Да не нервничай, я пошутил.

— Просто нам негде его уложить.

— А он не претендует на спальное место. Собирается всю ночь читать.

— Вы, я вижу, уже обо всем договорились.

— Но не получили утверждения — все зависит от тебя,— сказал я, выходя из ванной.

— Я против,— успела произнести она до того, как я закрыл за собой дверь...

Наполнив чайник водой и поставив его на огонь, я вернулся в комнату. Гость помогал Наташе распределить принесенные им цветы в двух вазах.

— Это не важно, уживутся цветы вместе или нет. Главное, чтобы они смотрелись красиво. Я в Токио такие икебаны видел! Японцы большие мастера...

— Вы были в Токио? — с почтением спросила Наташа.

— Три раза.

— А что такое икебана?

— Мама уже тебе объясняла,— напомнил я.

— Вспомнила,— вынуждена была признаться Наташа; она откровенно с ним заигрывала, с этим штурманом. Разные же у вас вкусы с мамой, подумал я, видя, с каким удовольствием она наблюдает за его манипуля-

циями с цветами. Никогда мне не удавалось добиться от нее такого выражения лица, как бы ни старался...

Позже, когда Вика закончила стирку и уложила Наташу спать, мы пили чай втроем. И штурман опять завел разговор о «иезуитской» версии гибели Пушкина.

— Конечно, по одной книге трудно судить, но очень уж сильно написана... Я оторваться не мог.

— А где вы ее достали? — спросила Вика.

— На Канарских островах. Мне один русский священник ее дал, из дореволюционных эмигрантов.

— Вы были на Канарских островах? — вопрос этот непосредственностью интонации напомнил мне удивление Наташи по поводу того, что наш гость трижды побывал в Токио.

— В семьдесят восьмом,— без хвастовства, но с большим самоудовлетворением ответил Брянцев,— я тогда на сухогрузе плавал. Меня что еще очень интересует, так это поведение Натали, жены Пушкина. Об этом было бы интересно почитать. Я вот слышал, что в день ее свидания с Дантесом в доме одной женщины, которая Пушкина не любила, ее будущий муж, генерал Ланской, стоял на часах, оберегая их покой... Это правда? — Он опять уставился на Вику своими наглыми глазами.

— Не смейте говорить об этой женщине таким тоном! — вдруг вскричал я, хлопнув по столу ладонью.

— А он ничего не сказал,— тихо произнесла Вика, перехватив удивленный взгляд гостя.

— Именно в результате разговора у Идалии Полетики Наталья Николаевна Гончарова не оставила Дантесу никаких надежд!

— А я разве возражаю? — сохраняющий, в отличие от меня, полное спокойствие штурман Брянцев смотрел на нас со своей всегдашней широкой улыбкой.— Я только говорю о том, что во время этого разговора будущий ее муж стоял у дверей, чтобы никто не помешал Дантесу.

— Что с тобой, дорогой? — тихо спросила меня Вика.

— Быть может, мы поговорим о чем-нибудь другом? — я старался говорить спокойно.— Канарские острова, например,— чем не интересная тема? У нашего гостя есть, наверное, что рассказать о них.

— Все, что связано с Пушкиным, очень дорого Кирюше,— объяснила Вика гостю, как бы прося его не обращать внимания на мое поведение.

— Я понимаю,— успокоил ее Брянцев,— бывает...— Он посмотрел на часы.— Ну, мне пора, поздно уже...

— А сколько сейчас? — спросила Вика.

— Да первый час уже.

— Не может быть! — поразилась Вика.— Как пролетело время!

— В интересных разговорах,— улыбнулся я.

Ничего не ответив, гость поднялся со стула; голову его, оказавшуюся выше низко высевшего абажура, не было видно из-за слепящего яркого света.

— Куда же вы пойдете в такой час? — спросила Вика.

Я молчал, глядя на его широкую, украшенную несколькими значками грудь: белая ткань кителя была безупречно чистой.

— Да устроюсь где-нибудь.

— Мы бы вас оставили, но раскладушка сломалась, а новую все не купим,— сказала Вика извиняющимся тоном.

— Честно говоря, я не собирался сегодня спать,— сказал он, видимо, улыбаясь.— Думал, возьму у вас какую-нибудь книжку, почитаю.

— Да, Кирюша мне сказал... Но если так, то мы,— Вика посмотрела на меня, как бы спрашивая одобрения,— можем предоставить в ваше распоряжение эту комнату.

— Мы все можем,— сказал я, вставая,— но если бы вы позвонили заранее, я что-нибудь придумал бы с ночлегом.

— Да не беспокойтесь... Я здесь в кресле посижу, почитаю. Только вы мне подберите что-нибудь поинтересней.

— Надеюсь, вас не только дуэль интересует, а сам Пушкин тоже.

— Дуэль больше,— откровенно признался он,— такой человек погиб из-за женщины!..

— Ничего вы не понимаете,— сказал я устало,— я же сказал вам: иной возможности защитить свою честь у него не было. Что еще он мог сделать?! Написать жалобу царю?

Она спала на боку, подложив под щеку сложенные, как в хлопке, ладони. Собранные в узел волосы открыли родинку на шее, которую я часто целовал в первые годы нашего знакомства. Скосив глаза и не шевелясь, чтобы не потревожить ее сна, я смотрел на дорогие моему сердцу черты, постепенно справляясь с разбудившим меня желанием, столь неуместным и из-за позднего времени — за окном стояла глубокая ночь,— и из-за присутствия в соседней комнате постороннего человека...

Утром, когда я, выпив чаю на кухне, ушел на работу, все в квартире еще спали, и Вика, и Наташа в своей комнате, и гость в гостиной. В приоткрытую дверь было видно, как он устроился в кресле, запрокинув голову на мягкую спинку и вытянув длинные ноги почти до середины комнаты. Рядом с креслом на полу стопкой лежали книги, которые он собирался прочитать.

После первой двухчасовки я длинными институтскими коридорами, полными шумно движущимся потоком студентов, прошел в профессорскую, чтобы позвонить домой.

— Вас кто-то спрашивал,— сказала сидевшая за столом с телефоном дежурная сотрудница ректората, когда я, сняв трубку, начал набирать номер.

— Кто? — удивился я, мне редко звонили на работу.

— Женский голос!..

Еще раз скорчив удивленную гримасу, я услышал длинные гудки в трубке, означавшие, что Вики нет дома.

— Не отвечает? — спросил стоявший рядом пожилой толстый историк, давая понять, что я слишком долго держу снятую трубку у уха.

— Пожалуйста, звоните.— Я повесил трубку и чуть отступил в сторону. Историк вытащил записную книжку и открыл ее на нужной странице.

Видно, он был очень нервным человеком, потому что отдернул руку от вдруг зазвонившего телефона с такой резкостью, что уронил свою книжку, из которой вывалилось на пол множество разных бумажек. Сотрудница ректората, недовольно поморщившись, сняла трубку.

— Да, педагогический,— сказала она раздраженно,— я же вам уже сказала... да, он здесь... сейчас...— она протянула трубку,— вас...

Голос, который я услышал, был мне незнаком и звучал очень странно, видимо, кто-то специально искажал его, чтобы остаться неузнанным.

— Кирилл Константинович? — спросил этот дребезжащий женский голос.— Это вы?

— Да,— ответил я.— Кто это?

— Какая разница? — сказал голос.— Ты что там делаешь?

— Кто это говорит?

— Не нервничай из-за пустяков, Кирюша,— голос зазвучал откровенно насмешливо.— Есть более важные вещи в этой жизни. Ты знаешь, чем сейчас занимается твоя жена?

Я повесил трубку.

— Хулиганят? — спросила сотрудница ректората, пододвигая телефон поближе к историку, который уже собрал выпавшие из записной книжки бумажки.

— Позвольте,— он тронул меня за локоть, чтобы я отодвинулся от стола с телефоном. Я шагнул в сторону, он заглянул в свою записную книжку и потянулся к трубке, но тут опять раздался звонок. На этот раз он книжку не уронил, но руку отдернул с прежней нервной проворностью.

— Видимо, опять вас,— сказала сотрудница ректората, не глядя на меня.

— Ты еще там? — спросил тот же голос, как только я поднес трубку к уху.— Смотри, опоздаешь! Рогоноси-и-и-ик,— вдруг изменив тембр и сильно помолодев от этого, почти пропел голос, протянув последний слог так, что, уже оторвав трубку от уха, я продолжал его слышать.

— Что-то случилось? — сотрудница ректората испуганно уставилась на меня глазами, густо подведенными синей тушью.

Историк опять подтолкнул в локоть с просьбой подвинуться. Я был уверен, что это розыгрыш, гнусная шутка, рожденная чьим-то болезненным воображением. Но чьим? Кто эта женщина, не поленившаяся узнать мой институтский телефон и дозвониться сюда, чтобы оскорбить и меня, и мою жену?

Выйдя из профессорской, я спустился по лестнице, прошел мимо актового зала, вход в который несколько студентов украшали ярко разрисованными плакатами, снял свой плащ с вешалки, вышел на улицу и направился к ближайшему телефону-автомату.

Дома по-прежнему не отвечали...

И все-таки снотворное добило меня: я заснул прямо на стуле, прервав разговор с Викой на полуслове.

Спал я, как выяснилось, часа три и очень беспокойно: снилось, что я стреляюсь с Дантесом, и он, не дав мне прикрыться рукой с пистолетом, прострелил мое сердце навылет... Секундант Данзас и врач почему-то не спешили оказать помощь, и я лежал на окровавленном снегу, брошенный всеми и забытый...

Очнувшись, я обнаружил, что сплю на стуле, положив голову на плечо Вики.

— Спи, спи,— ласково сказала она, когда я, отпрянув от нее, чуть не упал со стула.

— Заснул, что ли? — все еще не соображая, где нахожусь и что со мной произошло, спросил я.— Давно я сплю?

— Не очень... Часа два-три.

— А сколько сейчас?

— Около одиннадцати.

Я сделал попытку встать, но ноги подогнулись, не выдержав тяжести тела; Вика успела поддержать меня.

— Кто-нибудь звонил?

— Молчат.

— Теперь это на всю жизнь,— пробормотал я под нос.

— Что?

— Кто-то позвонил мне на работу вчера.— Мягким, но настойчивым движением я освободился из ее рук.— Женский голос. Кто-то из соседей, наверное,— я не мог заставить себя посмотреть на Вику, хотя и очень хотелось...

Меня удивила странная тишина, царившая в прихожей, когда я открыл дверь,— Наташа училась во второй смене, и в это время она должна была быть дома.

Не снимая плаща, я заглянул в кухню и ванную и только потом прошел в гостиную. Все та же стопка книг лежала у кресла.

— Вика,— позвал я, вернувшись в прихожую.— Вика,— произнес я уже другим, осекшимся голосом, увидев, как повернулась ручка на двери в спальню: дернулась вверх, вниз, еще раз вверх... Я подошел поближе, за дверью было тихо.

— Где Наташа? — спросил я и взялся за металлическую ручку.

— Ушла,— не сразу и как-то приглушенно ответил Викин голос. Я приоткрыл дверь: она сидела на кровати, закрыв лицо руками; штурман Брянцев стоял у окна, держа в руках свой белый китель.

Я повернулся и медленным шаркающим шагом, преодолевая вдруг возникшую страшную усталость, побрел прочь... Не закрыв за собой дверь, я пошел к лифту и нажал кнопку вызова...

Во дворе бегала детвора, топча ковер багряных листьев, третий день украшающих мокрый от дождя асфальт.

— Наташа выйдет поиграть? — подбежал ко мне очкастый мальчик из соседнего подъезда.

— Она у бабушки,— я направился к телефону-автомату, будка которого торчала между деревьями посреди двора.

Не сразу, с третьей или четвертой попытки удалось набрать номер тещи.

— Наташа у вас? — спросил я, не поздоровавшись.

— Кто это? Кирюша, вы? — раздражающе радостно спросила теща.

— Наташа у вас? — повторил я.

— Да.

— Кто ее привел?

— Сама. Она сама пришла. Кирюша, это вы?

Я повесил трубку и пошел к своему подъезду.

На этот раз он сидел в кресле в гостиной, и отобранные мною книги высились у его ног.

— Где Вика? — спросил я.

— Там,— он кивнул в сторону спальни,— что ты собираешься делать?

Сопровождаемый его настороженным взглядом, я открыл дверь в спальню: Вика все еще сидела на кровати в той же позе, закрыв лицо руками.

— Нам нужно поговорить,— сказал он, вставая; видимо, на тот случай, если я попытаюсь войти в спальню.

Я вернулся в гостиную, приблизился к нему.

— Я хочу сказать,— даже в этой ситуации он силился улыбнуться, не смея выставить зубы в чуть раздвинувшиеся губы,— ты не кипятись... Ничего ведь не было. Мы просто разговаривали...— Говоря это, он следил за моей реакцией на каждое свое слово.— Ничего дурного... Хочешь верь, хочешь нет... Она ни в чем не виновата... А со мной делай что хочешь... Я готов...— Он был на голову выше меня и несомненно намного сильней физически, поэтому

готовность эта прозвучала не совсем искренне.— Делай что хочешь...— повторил он...

— Это все, что вы можете сказать? — спросил я, сдерживая огромное желание впиться зубами в его кадыкастое горло.

— А что тут скажешь?

— Разное можно сказать.

Он смотрел мне в глаза, пытаясь понять, куда я клоню.

— Вы могли бы сказать, что любите ее.

— Ну, это есть, конечно,— согласился он.— Чего тут отрицать? Она мне понравилась.

— И еще вы могли бы сказать, что она тоже вас любит.

Он промолчал, видимо, не зная, какой ответ был бы сейчас уместней.

— И если бы вы это сказали, я бы собрал свои вещи и ушел отсюда навсегда.

— Ну что ты! — он протестующе замотал головой.— У вас же семья... дочка...

— Но поскольку вы этого не сказали,— продолжал я, будто и не слыша его,— то я отсюда не уйду.

— Ну, конечно,— одобрил он мое решение.

— Но и вы отсюда не уйдете,— сказал я.

— То есть как? Да ты чудак, я вижу.

— А вы подлец!

— Но-но,— усмехнулся он.— Ты потише на оборотах...

— И ответите за свою подлость, если не трус.— Я независимо от себя повысил голос, и теперь меня, несомненно, было слышно в спальне.— Легче всего болтать о чести и дуэлях, молоть малограмотную чушь перед женщинами и детьми, чтобы произвести впечатление. Но гораздо сложнее жить достойно.

— Я тебе сейчас, пожалуй, врежу...— неуверенно сказал он.

— Это вы можете,— я презрительно поморщился,— дать по морде, изнасиловать женщину, написать донос. В этом я не сомневаюсь...

— Донос ты напишешь,— сказал он,— по роже видно.

— Слушайте, вы... вы что, не поняли, что я вам говорю?! Я вызываю вас на дуэль! Понимаете: на дуэль! И если в вас есть хоть грамм мужского достоинства, вы должны принять мой вызов...

Дверь в спальню отворилась, мокрое от слез лицо Вики, появившейся на пороге, даже в этой ситуации вызвало у меня чувство щемящей жалости.

— Прошу тебя,— сказала она,— умоляю не делать этого...

— Пошли,— будто не слыша ее, обратился я к штурману.

— Ты послушай, что тебе говорят,— сказал он наставительно,— не раздувай историю. Ничего не было, я тебе говорю... Скажи ты ему,— попросил он поддержки у Вики.— Может, хоть тебе поверит.

— Кирюша, он говорит правду...

— Ты не вмешивайся,— перебил я ее.

— Ради нашей девочки...

— Я не смогу жить, если не сделаю этого,— тихо сказал я, глядя прямо в ее полные слез глаза,— неужели ты не понимаешь?

Ружье и патронташ продолжали лежать на столе.

— Может, лучше это спрятать куда-нибудь? — спросила Вика, проследив за моим взглядом.

Я прошел по комнате.

— Прятать это ружье так же бессмысленно, как и пойти в милицию. Я убежден, что нас никто не видел. А если я ошибаюсь, то прячь не прячь — все равно найдут. Меня больше волнует другое: ты ведь так и не поняла, из-за чего я пошел на такое... Дело не в самом факте. Я не знаю, слышала ты или нет, но я готов был уйти отсюда, чтобы не мешать... Я сказал ему об этом. Если бы он ответил, что любит тебя, все было бы иначе. Но когда стало ясно, что это просто похоть, интрижка, не знаю, как это назвать, я не мог поступить иначе... Ты понимаешь меня?

— Да. Я же тебе объяснила...

— Ты так считаешь? — Мутное чувство ревности и обиды колыхнуло во мне желание ударить ее, что она, конечно же, почувствовала.

— Нет мне прощения, я понимаю, но ты все-таки прости... Ты же знаешь, как я тебя люблю...

Я ждал этих слов, они были единственным моим утешением, единственной компенсацией за то, что пришлось перенести. Я верил в их искренность, я должен был верить, другого выхода у меня не было: в противном случае следовало повернуться и уйти (преодолев унизительное желание причинить ей физическую боль), уйти раз и навсегда... Но это было выше моих сил...

— Я так тебя люблю,— продолжала она, робко взяв меня за руку, которую я, дернув несколько раз, все же оставил в ее распоряжении,— ты же знаешь это, ты всегда знал, как я к тебе отношусь, с самой первой нашей встречи. Я сразу себе сказала, как только увидела тебя: «Он мой! Вот кто мне нужен!» И все годы, что мы вместе, я повторяю себе эти слова.— Нагнувшись, она коснулась губами моей руки и подняла на меня глаза, полные слез.— Неужели ты не простишь меня, Кирюша?

— Что ты сказала Марату?— спросил я, уклоняясь от ответа на вопрос.

— Только то, что ты в кого-то стрелял.

— Зачем ты это сделала? Я же просил тебя никому не говорить.

— Я боялась за тебя, неужели ты не понимаешь?

— В любом случае ты не должна была к нему идти, не спросив меня. Он больше не звонил?

— Звонил. Сказал, чтобы ты связался с ним, как проснешься.

— Зачем?

— Не знаю,— она отвела глаза.— Кажется, он ездил туда.

— Куда?.. На Золотые Пески?

— Да.

— Идиот! — Я пошел к телефону...

Он снял трубку сразу, видимо, ждал моего звонка.

— Это я.

— Проснулся?

— Ты что, ездил туда?

— Да.

— Зачем?

— Ты еще спрашиваешь? Надо поговорить. Спустись во двор.

— Когда ты подъедешь?

— Минут через двадцать.

— Хорошо,— я повесил трубку, понимая, что поездка на место дуэли многое для него прояснила.

Штурман все еще опирался на ружье, держась за дуло; приклад попавший в щель между двумя плитами, казался выросшим из земли.

— Стреляйте! — настойчиво повторил я в третий раз, понимая уже, что он никогда этого не сделает.

— Да что ты заладил одно и то же,— сказал штурман с усталым раздражением.— Чего это я буду в тебя стрелять? Я же сказал: ничего не было.

— Это ложь.

— Ложь не ложь, а стрелять я не буду. Надо тебе — стреляй сам. Жребий на тебя выпал,— он встал и, почему-то прихрамывая, преодолел отделяющие нас двадцать шагов, чтобы вручить мне ружье...

Во дворе было довольно свежо, подняв воротник плаща, я прохаживался у подъезда в ожидании Марата.

Двор был тих; освещенный несколькими неяркими лампочками, он был погружен в приятную, красящую его полутьму. Кто-то поздоровался, заходя в соседний подъезд.

Разговор с Маратом обещал быть малоприятным. Но избежать его я не мог. Хорошо хоть он догадался спустить меня во двор...

Он был точен, как всегда: ровно в назначенное время его быстро движущийся силуэт возник в свете крайней лампочки; исчезнув, он возник снова в лучах следующей и, пропав еще на несколько секунд, оказался в двух шагах от меня...

— Что ты голову морочишь? — спросил он со свойственной ему бесстрастной прямолинейностью.

— Кому?

— Мне, ей... Зачем это тебе нужно?

— Ты был там?

— Да.

— Ну и что же?

— Ничего. Ты все наврал, что ли?

— Почему ты так решил?!

— Не придуривайся. Я все там обошел, расспросил. Никаких трупов у маяка нет и не было.

— Трупов, может, и не было,— сказал я,— но остальное было.

— Что остальное?

— Дуэль...

Я перевел мушку с груди штурмана на живот, потом сместил еще ниже.

— Смотри не промахнись,— сказал он мрачно,— мимо целишься... и давай кончай, что ли, у меня тоже нервы есть.

Прижатая к прикладу щека взмокла, стиснутые челюсти сводило от напряжения, но указательный палец правой руки не подчинялся приказу, который я мысленно отдавал ему раз за разом, вопя, как командир на солдата, бросившего боевую позицию в момент атаки противника...

...Направляемое моей рукой дуло сдвинулось вверх, миновав мощное кадыкастое горло, и остановилось на уровне глаз штурмана.

— Ты подумай, что делаешь,— сказал он, сравнявшись в этот момент цветом лица со своей кипейно-белой офицерской формой,— ты же и меня губишь, и себя. Начитался ерунды, и вот результат. Я же тебе по-человечески говорю: прости. Ну, сглупил, потерял голову. Что же, убивать за это надо?! Ну подумай! Всю жизнь же будешь мучиться. А если простишь, я исчезну. Клянусь чем хочешь, исчезну навсегда, будто и не было меня. Уеду на Север

или на Дальний Восток. И никогда не встретимся. Тебе же это нужно? Чтобы меня не было...

— Да, мне нужно, чтобы вас не было,— сказал я, отрывая щеку от приклада и поняв вдруг, что уступил право первого выстрела не из-за высказанных вслух благородных соображений, а движимый подсознательным нежеланием стрелять в него,— вообще не было, нигде и никогда. Вам кажется, что я из ревности убить вас хочу. А это неверно — вы мне ненавистны самим своим существованием, наглым видом, самоуверенностью, правом присваивать все, что понравилось. Я вас за Пушкина убить хочу. За то, что такие, как вы, когда-то довели его до гибели, а теперь хотите...

На этих моих словах он вдруг шагнул вперед, забыв о направленном на него ружье.

— Много ты понимаешь! — он свирепо перекосился; упоминание о Пушкине вывело его из себя.— Стреляй, если нацелился. Болтун. А то я тебе так накостыляю, что ты и про Пушкина забудешь, и про Лермонтова! — постояв еще несколько секунд, чтобы дать мне возможность выстрелить, он повернулся ко мне спиной и, откровенно наплевав на то, что я продолжаю в него целиться, зашагал к кустам, отделяющим выбранную для поединка площадку от дороги, по которой мы пришли...

Я опустил ружье, не мог же я выстрелить ему в спину...

— Рогонос-и-ик,— вдруг пропел он протяжно высоким и очень знакомым женским голосом, прежде чем исчез в кустах...

— И очень хорошо, что не выстрелил,— одобрил мое поведение Марат с неопределенно-холодным выражением лица.— Но меня-то ты мог предупредить, чтобы я не перся туда.

— Извини. Я собирался сделать это позже.

— Как Вика?

— Это зависит от того, что ты ей сказал.

— Сказал, что там спокойно и никто тебя не ищет.

— Ты с ума сошел! Зачем ты так сказал?! Она же все поняла!

— Должен же я был ее успокоить,— голос его звучал издевательски невозмутимо. Я повернулся и пошел к подъезду.— Да она и без меня обо всем догадалась,— сказал он мне вслед.

Войдя в темный подъезд, я остановился у лифта. Двери открылись и закрылись передо мной, я снова нажал кнопку, но пошел к лестнице, движимый инстинктивным стремлением оттянуть встречу с Викой. Что ей сказать? Как объяснить то, что произошло?

Выстрелы прозвучали один за другим, с короткой паузой, во время которой я возвратил на место соскочивший с плеча приклад. Из кустов шумно вылетела стая воробьев...

Выждав немного, чтобы он убрался подальше, я двинулся по направлению к автобусной станции: зная, чего стоит Вике каждая минута неизвестности и ожидания, не поехать домой я не мог.

Но и сказать ей правду я тоже не смог...

Повесив ружье на вешалку в прихожей и войдя в комнату, я подавил тяжелым взглядом ее порыв броситься мне навстречу и прошел к шкафу.

— Где ты это взял? — взгляд ее застыл на кожаном поясе с патронташем, которым я был перепоясан.

— У Марата,— я выдвинул ящик, в котором хранились имеющиеся в доме медикаменты.

Она подошла к двери и, выглянув в переднюю, увидала ружье, висевшее на вешалке.

— Значит... все-таки вы... ты это сделал?!

— А как ты думала? — спросил я.— По-твоему, я должен был отпустить этого подонка, ничего ему не сделав?

— Неужели ты мог, Кирюша?!

— Представь себе.

— Кирюша, тебя же посадят!

На лице ее появилось такое выражение ужаса, что я не мог не сказать что-нибудь успокаивающее:

— Еще неизвестно. Нас никто не видел.

Она как-то странно посмотрела на меня, будто разглядела что-то, чего никогда не замечала раньше.

— Ты убил человека, Кирюша, и так спокойно говоришь об этом?

— Он не человек,— возразил я и заглянул поглубже в ящик.— У нас снотворное есть?

— Я не могу в это поверить! — Она подошла поближе.— Я не могу поверить в то, что ты убил...

— Почему? — спросил я, поворачиваясь к ней с вопросом, на который не мог ответить сам.— Почему я не могу убить негодяя, который нагло влез в мой дом, чтобы совратить мою жену?! А как я должен был поступить? Написать на него жалобу? Или сделать вид, что я ничего не видел? Он же растоптал нас, как насекомых. Всю нашу жизнь, и прежнюю, и настоящую, и будущую. Захотел развлечься и развлекся, не посчитавшись ни с чем. А я должен простить ему такое?! — К этому моменту я уже почти кричал, злясь оттого, что она продолжает мне не верить.— Лучше в тюрьму сесть, чем так жить. Я даже рад буду, если меня посадят.

— Ну что ты говоришь! — она заплакала, закрыв лицо руками.— У тебя же дочь! Что мы наделали! Что мы наделали!

— Раньше надо было думать,— сказал я все еще зло и глотнул сразу несколько таблеток.

— Что ты делаешь?

— Это снотворное,— я показал ей надпись на картонной обертке.— Он тебе сразу понравился, с самого начала...— Я ждал возражений, но они не последовали.— И он это сразу почувствовал. А я, как идиот, воспринимал все наоборот. Если между вами ничего и не было, то только потому, что я помешал вам! — сказал я тоном, не допускающим возражений, но жаждя их услышать.

— Это неправда.

— Не ври.

— Я не вру. Еще там, на пароходе, он сказал, что влюбился в меня с первого взгляда. Что наконец встретил женщину, о которой мечтал всю жизнь. Что не сможет жить без меня. Поэтому я просила не давать адрес.

— А как вы оказались в спальне?

— Он неожиданно вошел туда, когда я там была.

— Сразу же, как я ушел?

— Нет. Не сразу. Перед твоим приходом.

— А почему Наташа оказалась у твоей матери?

— Я отослала ее.

— Зачем?

— Испугалась, что он ляпнет что-нибудь при ней.

— А утром он выходил куда-нибудь, когда я уехал в институт?

— Да, во двор. С Наташей...

— Ну, ладно,— сказал я,— это все уже не имеет значения сейчас.

Она опять заплакала.

— Мне так стыдно, так стыдно. Представляю, как я противна тебе сейчас...— Она не представляла, как противен был я сам себе в тот момент.— ... Какое-то странное состояние было, он говорил о любви, о страданиях, о невозможности жить без меня, и я понимала, что он все врет, но почему-то хотелось верить... А он, видя это, врал еще больше и еще искренней,— она заплакала.— Меня надо было убить, меня! Я во всем виновата...

Я молчал, не зная, как ее успокоить.

— Я так тебя понимаю,— продолжала она,— ты не мог поступить иначе... Ты был бы другим, если бы не сделал этого. И я тебя люблю за то, что ты такой.

— У меня не было выхода,— сказал я.

Мучительное чувство стыда тем сильнее замедляло мой шаг, чем ближе был наш этаж. Но как я ни тянул, лестница кончилась, пришлось подойти к двери, нажать на звонок. И сразу же на пороге возникла Вика.

— Что с тобой? — спросила она, бросив взгляд на мое лицо.

— Снотворное,— сказал я и закрыл глаза, чтобы ничего не видеть. Что-то похожее на головокружение качнуло меня вперед, к ней.

— Осторожно,— вскрикнув, она подставила плечо, рука обняла меня за талию.

Ни одна сила на свете не могла бы сейчас заставить меня открыть глаза, и, словно понимая это или веря тому, что снотворное оказало повторное действие, Вика медленно, как ребенка, помогая сделать шаг за шагом, повела меня в спальню.

Сняв туфли, она подняла и положила на кровать мои вновь отяжелевшие ноги. Теперь ей можно уйти; я был уверен, что она поступит именно так. Но что-то мягкое коснулось моего колена, и я понял, что она села на краешек кровати.

— Родной мой,— сказала она,— как ты измучился, любимый мой... Я всегда буду рядом, что бы ни случилось. Спи, мой родной, тебе надо отдохнуть, все должно быть по-прежнему, твой голос, твои руки, твоя нежность — разве я смогу жить без них?

И, слушая эти слова, ставшие почти привычными за восемь лет совместной жизни, я окончательно понял: она знает о том, что я не смог выстрелить в штурмана Брянцева, поняла все с самого начала, но это почему-то не мешает ей продолжать меня любить...

Так, во всяком случае, мне тогда казалось. Так мне хочется думать и сейчас...

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Матвеева радость» (по мотивам рассказов Б. Шергина), 10 ч.
Авторы сценария И. Поплавская, В. Соловьев. Режиссер И. Поплавская. Оператор В. Папян. Художники А. Кузнецов, П. Сафонов. Композитор К. Волков. Звукооператор С. Урусов.
В ролях: Р. Адомайтис, Б. Галкин, Н. Трофимов, Н. Егорова, Вася Кривун, М. Булгакова, Г. Фролов, А. Латенас, С. Павлов, И. Данилов и другие

«Набат на рассвете», 10 ч.
Авторы сценария О. Стукалов-Погодин, А. Филатов, А. Кордон, А. Быховский. Режиссер А. Кордон. Оператор Р. Веселер. Художник Д. Богородский. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор Н. Калиниченко.
В ролях: Г. Тараторкин, И. Печерникова, Н. Рачинский, А. Франскевич, М. Левтова, Л. Каюров, В. Смирнитский, П. Буткевич и другие.

«Пять минут страха», 9 ч.
Автор сценария С. Высоцкий. Режиссер А. Ладынин. Оператор В. Шейнин. Художник В. Кирс. Композитор В. Ганелин. Звукооператор Ю. Фетисов.
В ролях: А. Кузнецов, Е. Герасимов, Л. Куравлев, В. Езепов, Вл. Носик, В. Баринов, А. Панькин, А. Гусев, О. Савосин и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Корабль пришельцев», 9 ч.
Автор сценария В. Губарев. Режиссер С. Никоненко. Оператор А. Кириллов. Художник В. Сафонов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Вольский.
В ролях: О. Табаков, Е. Воронина, С. Никоненко, Р. Трасс, В. Гатаев, В. Стеклов, Н. Аринбасарова, А. Новиков, А. Ванин, О. Матешко, М. Еремеев и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Проверка на дорогах» (по мотивам военной прозы Ю. Германа), 10 ч.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер А. Герман. Художник В. Юркевич. Композитор И. Шварц. Звукооператор Т. Силаев.
В ролях: Р. Быков, А. Солоницын, В. Заманский, О. Борисов, Ф. Одиноков, А. Зайце, Г. Дюдяев, М. Булгакова, Н. Бурляев, В. Павлов и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Мы обвиняем», 1-я серия —7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Б. Антонов, И. Менджерицкий. Режиссер Т. Левчук. Оператор Э. Плучик. Художник В. Агранов. Композитор Е. Станкович. Звукооператор Ю. Рыков.
В ролях: С. Яковлев, Р. Сабулис, С. Олексенко, П. Махотин, Р. Раманаускас, А. Гай, А. Барчук, Г. Болотов, Л. Яновский, Ф. Шмаков, В. Петренко, А. Игнатуша, И. Слободской, В. Пащенко и другие.

Одесская киностудия

«Дайте нам мужчин!», 8 ч.
Автор сценария М. Дымов. Режиссер Р. Василевский. Операторы В. Дмитриевский, Н. Луканев. Художник В. Ефимов. Композитор В. Шаинский. Звукооператор А. Пиров.
В ролях: А. Лазарев, Ю. Катин-Ярцев, Б. Шувалов, Ваня Федоров, И. Мельник, Наташа Федунова, Женя Сковородкина, Катя Ванюшина, Виктория Корсун, Наталия Флоренская и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«В одном маленьком городе», 9 ч.
Авторы сценария А. Чхаидзе, Г. Лордкипанидзе. Режиссер Г. Лордкипанидзе. Оператор А. Майсурадзе. Художник К. Хуцишвили. Композитор Б. Квернадзе. Звукооператор З. Надарая.
В ролях: Т. Квелаидзе, К. Кикнадзе, М. Нинидзе, Г. Кавтарадзе, Г. Пирцхалава, Г. Харабадзе, Г. Цитайшвили и другие.

«Легенда о Сурамской крепости», 9 ч.
Автор сценария В. Гигашвили. Режиссеры Д. Абашидзе, С. Параджанов. Оператор Ю. Клименко. Художник А. Джаншиев. Композитор Д. Кахидзе. Звукооператор Г. Кунцев.
В ролях: В. Анджапаридзе, Д. Абашидзе, С. Чиаурели, Д. Церодзе, Т. Цицишвили, З. Кипшидзе, Л. Учанейшвили, Л. Алибегашвили и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Я любил вас больше жизни», 9 ч.
Автор сценария Р. Фаталиев. Режиссер Р. Исмайлов. Оператор В. Керимов. Художник Н. Зейналов. Композитор А. Ализаде. Звукооператор К. Сеидов.
В ролях: Р. Новрузов, В. Тарасов, А. Денисов, Ш. Алекперов, В. Ильичев, А. Поляков, Б. Какабадзе, М. Петров, О. Соколдынский, Г. Ибрагимова, Р. Худиев и другие.

Зарубежные фильмы

«Гибель «Аполлонии» («Тайна «Аполлонии»; по мотивам произведений Роберта Льюиса Стивенсона), 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария) — «Баррандов» (Чехословакия).

22178

Авторы сценария Атанас Ценев. Ян Фляйшер, Иво Томан. Режиссер Иво Томан. Оператор Виктор Ружичка. Художники Богоя Сапунджиев, Милош Червинка. Композитор Иван Курц.
В ролях: Давид Вейражка, Ян Пехочиньский, Ольга Шоберова, Петр Слабаков, Стойчо Мазгалов, Илья Рацек, Мирослав Махачек, Явор Милушев.

«Когда уходит детство» («Явка обязательна»), 7 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Хельмут Дзюба. Оператор Хельмут Бергман. Художник Хайнц Рёске. Композитор Кристиан Штейер.
В ролях: Вивиан Ханьор, Франц Новак, Лисси Темпельхоф, Петер Зоданн, Альфред Мюллер, Симона фон Цглиники, Гудрун Риттер, Герд Гютшов.

«По следам Бартэка» (по мотивам повести Ежи Сушки), 7 ч.
Производство «Силезия» (Польша).
Авторы сценаря Януш Ленский, Янина Зайонцувна. Режиссер Януш Ленский. Оператор Бронислав Баранецкий. Художник Роман Ружицкий. Композиторы Хенрик Кузьняк, Чеслав Немен.
В ролях: Богуш Билевский, Барбара Крафтувна, Алина Яновска, Бронислав Павлик, Станислав Нивиньский, Виргилиуш Грынь, Роберт Навроцкий, Магда Шолль, Моника Алвасяк, Рох Нофер и другие.

«Возвращение из ада» (по повести Иона Агырбичану «Жандарм»), 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Николае Мэрджиняну. Оператор Влад Пэунеску. Художник Раду Корчова. Композитор Корнел Цэрану.
В ролях: Константин Брынзя, Мария Плоае, Ремус Мэрджиняну, Ана Чонтя и другие.

«Остались только слезы», 7 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Ян Йилек. Режиссер Зденек Мика. Оператор Иржи Стегр. Художник Олдржих Босак. Композитор Феликс Словачек.
В ролях: Стелла Зазворкова, Властимил Бродский, Дагмар Вешкрнова, Сватоплук Скопал, Алена Прохазкова, Ян Схранилец, Мария Росулкова и другие.

«Ошибка молодости» («Лихорадка любви»), 9 ч.
Производство «Авала-фильм», «Кроатия-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Власта Радованович, Петар Бракус. Режиссер Власта Радованович. Оператор Радослав Владич. Художник Миодраг Мирич. Композитор Корнелие Ковач.
В ролях: Милан Штрлич, Александра Симич, Майя Саблич, Менад Чичич, Джордже Николич, Бата Живоинович, Драган Николич и другие.

«Голубой рай» («Мальчик из Рио»), 9 ч.
Производство «Л. К. Баррету» (Бразилия).
Авторы сценария Антониу Калмон, Бруну Баррету. Режиссер Антониу Калмон. Оператор Карлуш Эгберту. Художник Ошкар Рамуш. Композитор Граса Мельу.
В ролях: Андре Де Биази, Клаудиа Маньу, Рикарду Граса Мельу, Нина Де Падуа, Серхиу Мальандру, Сиса Гимарао, Клаудиа Оана, Рикарду Замбелли, Таниа Босколи, Марсиа Родригиш.

«Судьба боксера» («Нокаут»), 8 ч.
Производство «Кооператива Кинам С. К. Л.» (Мексика).
Автор сценария и режиссер Хосе Луис Гарсиа Аграс. Оператор Анхель Годед. Художник Элизабет Менс. Композитор Херардо Суарес.
В ролях: Гонсало Вега, Бланка Герра, Вольф Рувинскис, Роберто Кобо, Игнасио Ретес, Бланка Торрес, Серхио Кастильо и другие.

«Воскресенье за городом» (по повести Пьера Боста «Месье Ладмираль скоро умрет»), 9 ч.
Производство «Сара-фильм», «Фильм А-2», (Франция).
Авторы сценария Коло Тавернье, Бертран Тавернье. Режиссер Бертран Тавернье. Оператор Бруно де Кейзер. Художник Патрис Мерсье. В фильме использована музыка Габриэля Форе.
В ролях: Луи Дюкре, Мишель Омон, Сабина Азема, Женевьев Мниш, Моник Шометт.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

Абольник Ольгу Григорьевну, кинокритика

С 70-летием

народного артиста Казахской ССР, лауреата Государственной премии Казахской ССР

Абишева Ораза, кинорежиссера,
С 60-летием

Рыжова Константина Ильича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

Сафонова Всеволода Дмитриевича, киноактера,
народного артиста РСФСР

С 50-летием

Кыдыралиева Кадыржана, кинооператора,
народного артиста Киргизской ССР,
лауреата Государственной премии
Киргизской ССР имени Токтогула, лауреата премии Ленинского комсомола

Лунькова Дмитрия Алексеевича, кинорежиссера, киносценариста,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

Оспанову Раушан Омаргазиевну, киноведа

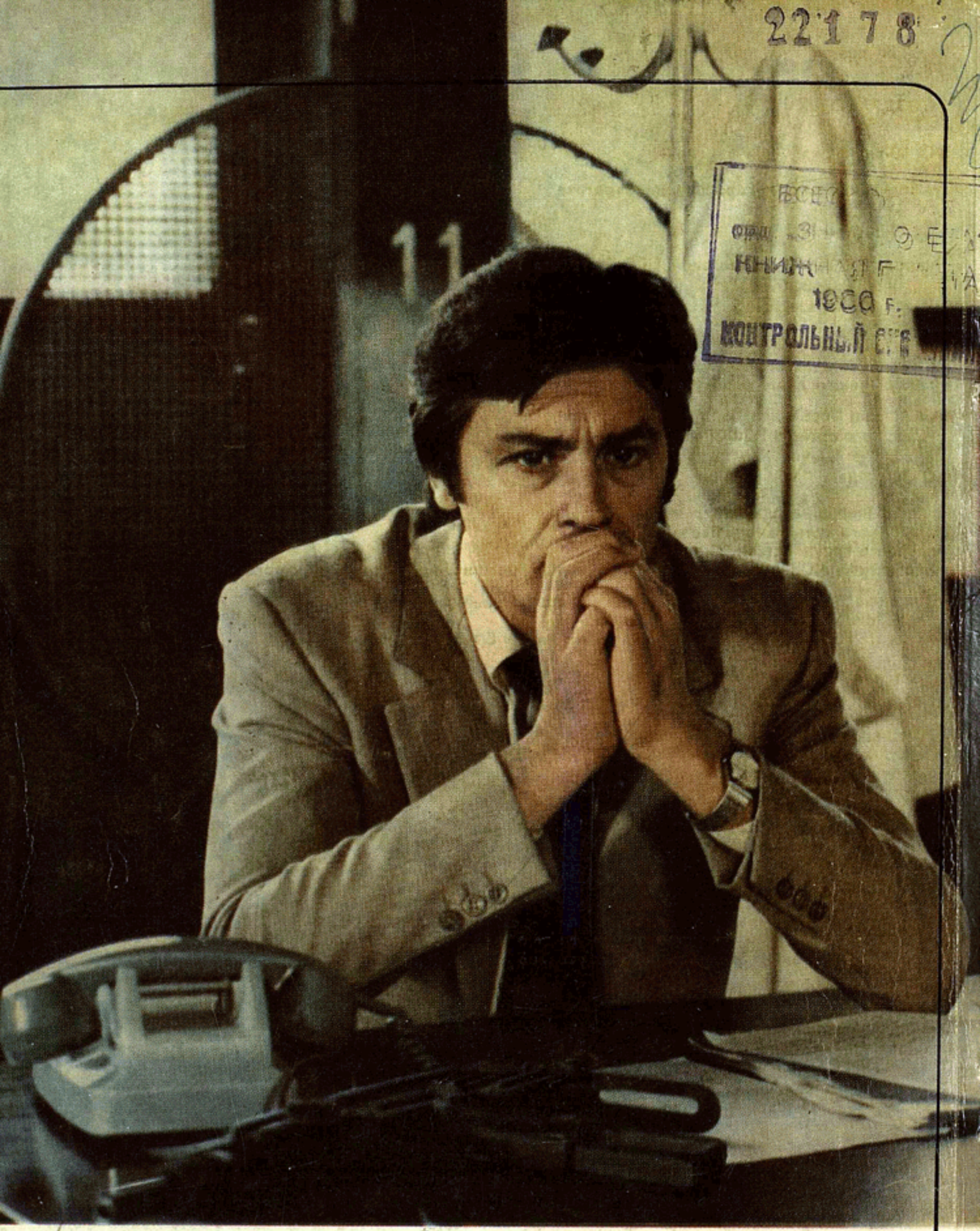
Пайстика Аво Федоровича, кинорежиссера, киносценариста

Романова Эрнста Ивановича, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР

Хубова Никиту Георгиевича, кинорежиссера

Шуранову Антонину Николаевну, киноактрису,
народную артистку РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов



22178
ВСЕСОЮЗ
ОРД. ЗНАМЕНИ ОБЕ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1986 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗ
22 АПР 1986

ИСКУССТВО КИНО

Цена 1 руб. 30 коп.
Индекс 70402